Daniel Barenboim

La musica sveglia il tempo

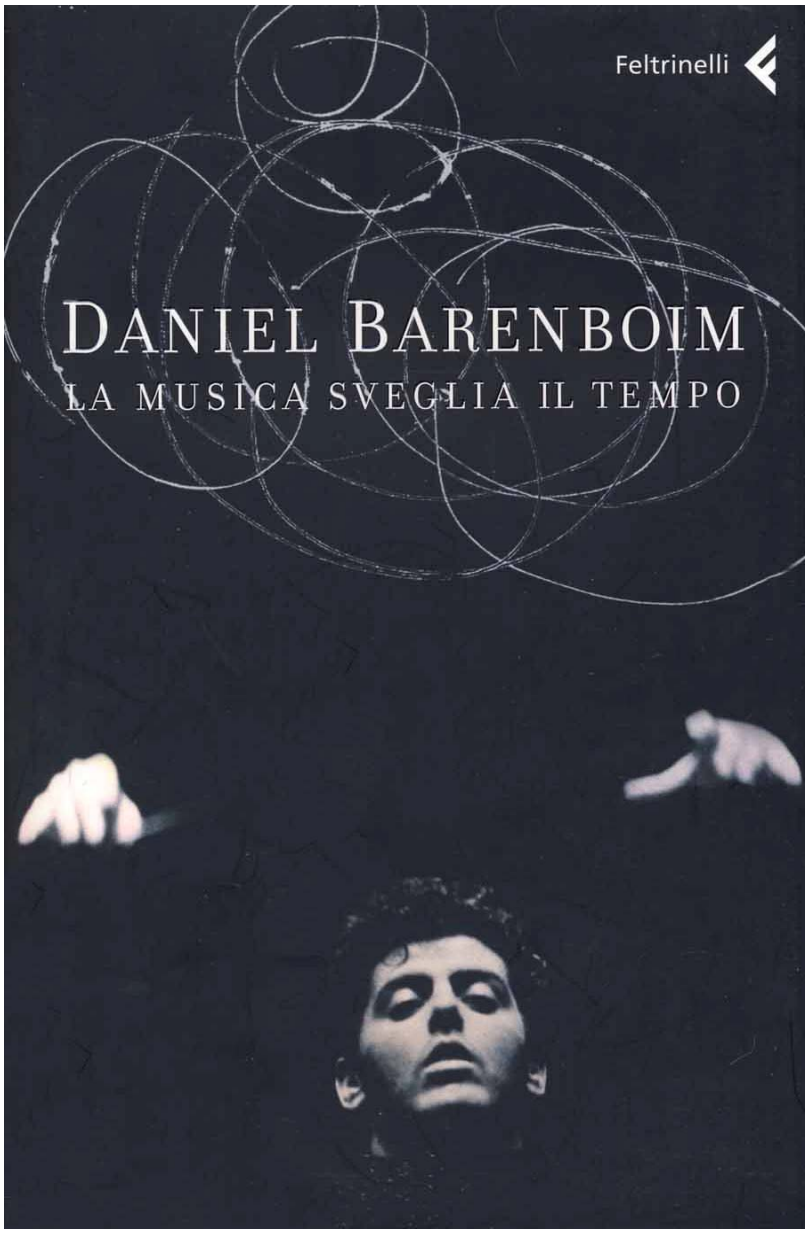
A cura di Elena Cheah

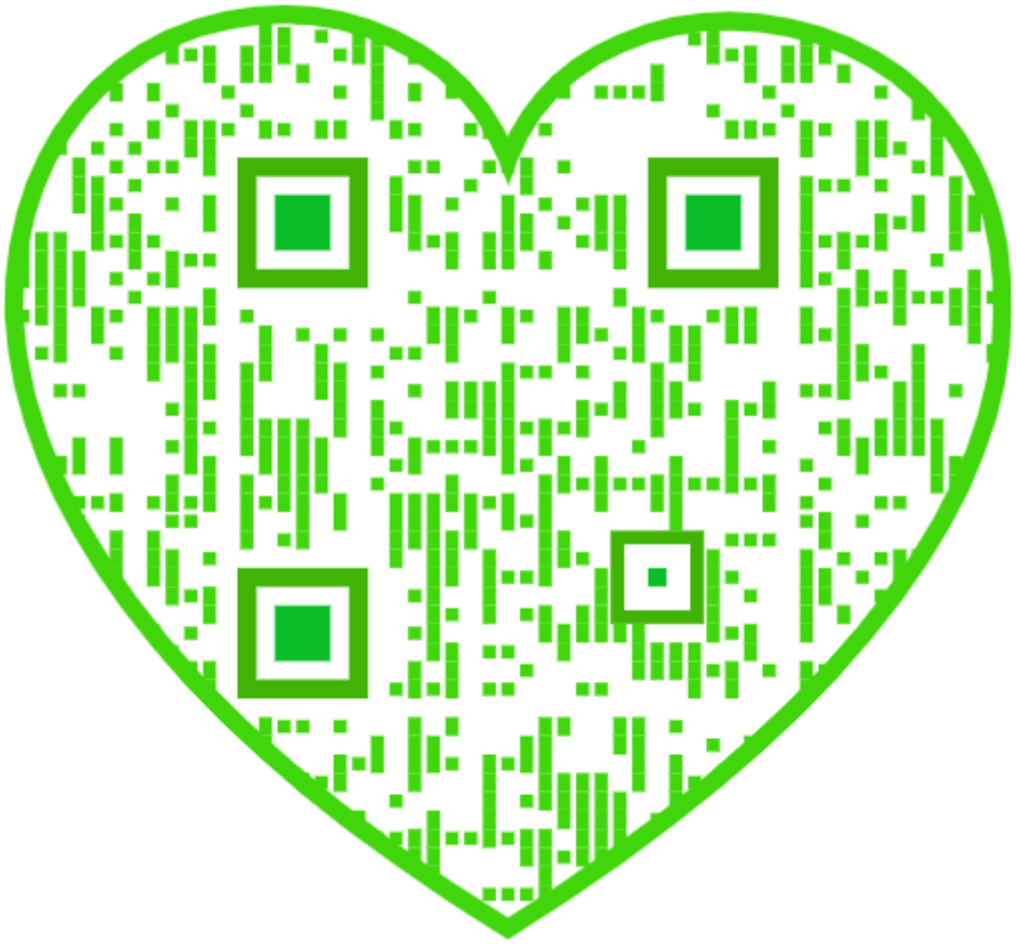
Traduzione di Laura Noulian

© 2007 Daniel Barenboim
© 2007 Giangiacomo Feltrinelli Editore Milano

Prima edizione in “Varia” novembre 2007
Seconda edizione dicembre 2007

L’editore ringrazia il maestro Roberto Tarenzi
per la consulenza tecnica, in fase di traduzione.





Indice

Profilo dell'autore 3
La musica sveglia il tempo 4
Preludio 5
Suono e pensiero 6
Ascoltare e sentire 16
Libertà di pensiero e interpretazione 26
L'orchestra 34
Storia di due palestinesi 49
Finale 62
Appendice 72
«Sono cresciuto a Bach» 73
Su Mozart 76
Su Wilhelm Furtwängler 82
Su Boulez 85
Ricordo di Edward Said 91
I Have a Dream 93
Discorso alla Knesset in occasione del conferimento del Wolf Prize 96
Esempi 98

Profilo dell'autore

Daniel Barenboim (Buenos Aires, 1942) a sette anni dà il suo primo concerto ufficiale nella sua città. Nel 1952 si trasferisce con la famiglia in Israele.

A dieci anni debutta come pianista a Vienna e a Roma, poi a Parigi nel 1955, a Londra nel 1956 e a New York nel 1957 sotto la direzione di Leopold Stokowski. Da allora compie regolari tournée in Europa, negli Stati Uniti, in Sud America, in Australia e in Estremo Oriente.

Dal 1975 al 1989 è Direttore musicale dell'Orchestre de Paris, dal 1991 al giugno 2006 Direttore musicale della Chicago Symphony Orchestra. Dal 1992 è Generalmusikdirektor della Staatsoper Unter den Linden di Berlino, di cui è stato anche Direttore artistico dal 1992 all'agosto 2002. Nell'autunno 2000 la Staatskapelle di Berlino lo ha nominato Direttore principale a vita. Nel 1999 fonda insieme a Edward Said la West-Eastern Divan Orchestra, formata da giovani musicisti d'Israele e dei Paesi Arabi. Ha pubblicato due libri: *A life in music* (1991, 2002) e *Paralleli e paradossi* (il Saggiatore 2004), scritto in collaborazione con Edward Said.

Nel 2007 è stato onorato in Giappone del Praemium Imperiale per la Cultura e le Arti e nominato Ambasciatore delle Nazioni Unite per la Pace dal Segretario generale Ban Ki Moon.

La musica sveglia il tempo

Ai musicisti
della West-Eastern Divan Orchestra

Preludio

L'attacco di un concerto gode di più privilegi dell'incipit di un libro. Rispetto alle parole, si potrebbe dire, è privilegiato il suono in sé. Un libro è composto dalle stesse parole che usiamo ogni giorno per spiegare, descrivere, chiedere, litigare, supplicare, esultare, dire la verità e mentire. I nostri pensieri prendono forma nelle parole; quindi, le parole sulla pagina scritta devono competere con le parole che abbiamo nella mente. La musica dispone di un mondo ben più vasto di associazioni proprio in virtù della sua natura ambivalente: essa è nel mondo, ma è anche fuori dal mondo.

Oggigiorno, la musica è una presenza cacofonica nei ristoranti, negli aeroporti, sugli aerei e in situazioni analoghe, ma proprio questa onnipresenza costituisce il maggiore ostacolo all'integrazione della musica nella nostra società. Nessuna scuola eliminerebbe mai dai suoi programmi lo studio della lingua, della matematica o della storia, invece lo studio della musica, che pure coinvolge sotto tanti aspetti ognuno di questi campi e può addirittura contribuire a una loro maggiore comprensione, spesso viene del tutto trascurato.

Questo non è un libro per musicisti o per non-musicisti, è piuttosto un libro per le menti curiose di scoprire le corrispondenze fra musica e vita, e la saggezza che diventa comprensibile all'orecchio pensante. Tali scoperte non sono privilegi riservati ai musicisti di grande talento che fin dalla più tenera età ricevono un'educazione musicale, né una torre d'avorio o un lusso riservato ai ricchi; sono convinto che sviluppare l'intelligenza dell'orecchio sia una necessità fondamentale. Come spiegherò nel capitolo *Ascoltare e sentire*, avremmo molto da imparare per la nostra vita dalla struttura, dai princìpi e dalle leggi intrinseche della musica, indipendentemente dal fatto che a farne esperienza sia l'ascoltatore o l'interprete.

Molti degli argomenti che affronto in questo libro hanno occupato i miei pensieri per decenni, e sono il frutto di quasi sessant'anni di esecuzioni, studio e riflessioni. Nel mio primo libro, *A life in music*, che ha uno svolgimento autobiografico senza essere un'autobiografia, cominciai a trattare questi temi. Nel libro che ho scritto con Edward Said, *Paralleli e paradossi*, esplorammo i rapporti fra musica e società. Nell'autunno del 2006, quando fui invitato a tenere le Norton Lectures all'Università di Harvard, naturalmente colsi al volo l'occasione per trattare in maniera più approfondita le mie idee sulle corrispondenze fra musica e vita, e questo libro rappresenta lo sviluppo di quelle riflessioni.

Suono e pensiero

Sono fermamente convinto che sia impossibile parlare della musica. Ne sono state date numerose definizioni che in realtà descrivono solo una reazione soggettiva alla musica. A mio parere l'unica definizione davvero precisa e obiettiva è quella data da Ferruccio Busoni, il grande pianista e compositore italiano, il quale disse che la musica è "aria sonora". Con ciò si dice tutto e il contrario di tutto. Schopenhauer, invece, vide nella musica un'idea del mondo. In musica, come nella vita, possiamo parlare davvero solo delle nostre reazioni e delle nostre percezioni. E se provo a parlare della musica, è perché l'impossibile mi ha sempre attratto più del difficile. Non fosse altro perché tentare l'impossibile è, per definizione, un'avventura, e mi comunica una sensazione di energia che trovo assai attraente. Inoltre c'è il vantaggio che il fallimento non solo appare tollerabile ma è addirittura previsto. Quindi tenterò l'impossibile e cercherò di individuare alcuni collegamenti fra l'inesprimibile contenuto della musica e l'inesprimibile contenuto della vita.

La musica, dopo tutto, cos'è se non una successione di bei suoni? John Locke nel suo *Pensieri sull'educazione,* un trattato pubblicato nel 1693 sotto molti profili assai lungimirante, scrisse: «Si ritiene che la musica abbia qualche affinità col ballo, e la capacità di suonare qualche strumento è da molti altamente apprezzata. Ma per acquistare una abilità anche solamente mediocre, si richiede che il giovane vi si dedichi molto tempo; eppoi, ciò lo induce spesso a frequentare compagnie poco adatte; sicché molti pensano che alla musica sia meglio rinunciare. E così raramente ho sentito lodare o stimare qualche uomo d'affari o di talento per la sua eccellenza in quest'arte, che io le assegnerei l'ultimo posto fra tutti quelli che si possono includere nell'elenco degli ornamenti sociali»[1]. Ancora oggi la musica è spesso trascurata nelle nostre riflessioni sull'educazione. Forse è qualcosa di più che un ascolto piacevole o eccitante – forse è qualcosa che, con la sua potenza ed eloquenza, fornisce strumenti straordinari con cui alleviare la nostra esistenza e la fatica del vivere quotidiano? Certo, molti amano tornare a casa dopo una lunga giornata di lavoro e mettere un CD per dimenticare i problemi. Tuttavia sono convinto che la musica ci dia anche un altro strumento di gran lunga più prezioso, grazie al quale possiamo imparare qualcosa di noi, della società, della politica – in poche parole, qualcosa che riguarda l'essere umano. Aristotele, quasi duemila anni prima di Locke, teneva in grandissima considerazione la musica, giudicandola un contributo prezioso all'educazione dei giovani: «Quanto al darsi alla musica non si può spiegare solo con questa ragione [alleviare fatiche e sofferenze] ma anche perché, come pare, è utile al riposo. Nondimeno si potrebbe indagare se ciò non sia accidentale, mentre la natura della musica è più elevata di quanto non lasci supporre l'uso predetto. [...] In realtà nei ritmi e nei canti vi sono rappresentazioni, quanto mai vicine alla realtà, d'ira e

[1] John Locke, *Pensieri sull'educazione*, trad. di Tullio Marchesi, La Nuova Italia, Firenze 1992, pag. 246.

mitezza, e anche di coraggio e di temperanza e di tutti i loro opposti e delle altre qualità morali (e questo è provato dall'esperienza, che quando li ascoltiamo, data la loro natura, sentiamo una trasformazione nell'anima). [...] Da tali considerazioni è chiaro che la musica può esercitare un qualche influsso sul carattere dell'anima e se può far questo, è chiaro che bisogna accostarle i giovani ed educarli ad essa»[2].

Consideriamo in primo luogo il fenomeno fisico che ci permette di fare esperienza con un brano musicale, cioè il suono. Ecco subito una delle maggiori difficoltà che incontriamo nel cercare di definire la musica: essa si esprime attraverso il suono, ma il suono in sé non è ancora musica – è solo un mezzo tramite il quale ci viene trasmesso il messaggio della musica, ovvero il suo contenuto. Quando descriviamo un suono, spesso ci esprimiamo in termini di colore: un suono è luminoso oppure scuro. Ma si tratta di un giudizio assai soggettivo: ciò che per qualcuno è scuro per qualcun altro è luminoso, e viceversa. Tuttavia esistono altri elementi del suono che non sono soggettivi. Il suono è una realtà fisica che si può, e si deve, osservare obiettivamente. Quando lo facciamo, notiamo che il suono scompare appena cessa: è effimero. Non è un oggetto, come una sedia, che si può lasciare in una stanza vuota e ritrovare quando si ritorna così come lo si è lasciato. In questo mondo, il suono non resta: svanisce nel silenzio.

Il suono di per sé non è un fenomeno indipendente ma è in costante e imprescindibile relazione con il silenzio. In questo contesto, la prima nota non rappresenta l'inizio, essa proviene dal silenzio che la precede. Se il suono è in rapporto con il silenzio, quale relazione li lega? Il suono domina il silenzio o è il silenzio a dominare il suono? Dopo attenta osservazione, ci accorgiamo che la relazione fra i due è analoga a quella fra un oggetto e la forza di gravità. Se un oggetto viene sollevato da terra, ci vuole poi una certa quantità di energia per mantenerlo a quell'altezza. A meno che non si applichi altra energia, l'oggetto ricadrà al suolo, ubbidendo alla legge di gravità. Analogamente, se un suono non è sostenuto, precipita nel silenzio. Il musicista che produce un suono lo porta in senso stretto nel mondo fisico. Inoltre, a meno che non applichi altra energia, il suono morirà. Ogni singola nota ha un suo tempo di vita, che non è infinito. La terminologia è chiara: la nota muore. E qui forse troviamo la prima indicazione chiara circa il contenuto della musica: la dissolvenza del suono in silenzio è la definizione stessa del suo limite spazio-temporale.

Alcuni strumenti, in particolare quelli a percussione, incluso il pianoforte, producono suoni che, si dice, hanno una durata ben precisa; in altre parole, appena lo si produce, il suono inizia a scemare. Con altri strumenti, come quelli ad arco, esistono modalità che consentono di sostenere il suono più a lungo di quanto non accada con gli strumenti a percussione: per esempio, cambiando la direzione dell'archetto in maniera così impercettibile da non cogliere l'interruzione del suono. Il sostenerlo, in ogni caso, è un atto di sfida contro la forza di attrazione del silenzio che tenta di limitarne la lunghezza.

Ora esaminiamo le diverse possibilità che si presentano nel dar vita a un suono. Se

---

[2] Aristotele, *Politica*, trad. di Renato Laurenti, Laterza, Bari 2007, Libro VIII, 5, pp. 272 sgg.

nasce dal silenzio assoluto, la musica o lo interrompe o si sviluppa da esso. La differenza tra le due situazioni è che la prima rappresenta un'improvvisa alterazione, mentre la seconda rappresenta un'alterazione graduale. In termini filosofici potremmo dire che questa è la differenza fra essere e divenire. L'attacco della *Sonata* op. 13 di Beethoven, *"Patetica"* (vedi Esempio 1 [alla fine del documento]), è un esempio lampante di interruzione del silenzio. Un accordo molto definito lo interrompe e inizia la musica.

Il Preludio di *Tristan und Isolde* (vedi Esempio 2) invece è un esempio evidente di suono che si sviluppa dal silenzio. La musica non comincia con un moto dalla iniziale al fa, bensì dal silenzio al la. Oppure, nella *Sonata* per pianoforte op. 109 di Beethoven (vedi Esempio 3) si ha l'impressione che la musica sia già cominciata – è un po' come salire su un treno in movimento. La musica deve esistere già nella mente del pianista, così che suonando egli possa creare l'impressione di unirsi a qualcosa di preesistente, anche se non nel mondo fisico. Nella *Sonata* op. 13 *"Patetica"* l'accento sulla prima nota rompe con grande decisione il silenzio. Nell'op. 109, invece, si è tassativamente obbligati a non partire con un accento sulla prima nota, perché l'accento, per definizione, interromperebbe il silenzio.

L'ultimo suono non è il termine della musica. Se la prima nota è collegata al silenzio che la precede, allora l'ultima deve essere collegata al silenzio che la segue. Per questo è così sgradevole quando un pubblico entusiasta applaude prima che si sia spento l'ultimo suono, perché c'è un ultimo momento di espressività, che consiste precisamente nel rapporto tra la fine del suono e l'inizio del silenzio che lo segue. Sotto questo aspetto, la musica è lo specchio della vita: entrambe cominciano dal nulla e finiscono nel nulla. Inoltre, quando si suona, è possibile raggiungere uno stato di pace assoluta, dovuta in parte al fatto che si può controllare, attraverso il suono, il rapporto fra vita e morte, un potere che ovviamente non è concesso agli esseri umani. Poiché ogni nota creata dall'uomo ha una qualità umana, con la fine di ciascuna nota si sprigiona un sentimento di morte, e attraverso tale esperienza si vive una sorta di trascendenza delle emozioni che le note hanno prodotto nelle loro brevi vite; in un certo senso, suonando si è a diretto contatto con l'atemporalità. Se ho passato una serata a suonare uno dei libri del *Clavicembalo ben temperato* ho la sensazione che sia stata molto più lunga di quella reale e di avere compiuto un viaggio nella storia, iniziato e finito nel silenzio.

Un modo di preparare il silenzio consiste nel farlo precedere da una tremenda tensione, così che arrivi solo dopo che si è raggiunto il culmine di intensità e volume. Un altro modo di avvicinarsi al silenzio consiste nel diminuire il suono in maniera graduale, lasciando che la musica si faccia sempre più sommessa, al punto che il passo successivo non possa essere altro che il silenzio. In altre parole, il silenzio può essere più dirompente del massimo livello sonoro, e più sommesso del minimo. È chiaro che il silenzio totale esiste anche all'interno di una composizione. Si tratta di una morte temporanea, seguita dalla capacità di resuscitare, di cominciare una nuova vita. In questo modo, la musica è più che uno specchio della vita; arricchita dalla dimensione metafisica del suono, dà la possibilità di trascendere i limiti fisici dell'essere umano. Nel mondo dei suoni, neanche la morte è necessariamente definitiva.

È del tutto evidente che se un suono ha un inizio e una durata, allora deve avere anche una fine, sia che si estingua, sia che ceda il posto alla nota successiva. Le note che si susseguono operano chiaramente all'interno dell'inevitabile scorrere del tempo. In musica l'espressività è data dal collegamento fra le note, che noi chiamiamo con l'espressione italiana *legato*. Il *legato* impedisce a una nota di sviluppare il suo io naturale, ovvero di diventare tanto importante da mettere in ombra la nota precedente. Ogni nota deve essere consapevole di sé ma anche dei propri limiti; le stesse regole che si applicano agli individui nella società si applicano anche alle note musicali. Quando si suonano cinque note legate, ognuna lotta contro la forza del silenzio che vuole prenderle la vita, e ognuna è in relazione con la nota che l'ha preceduta e con quella che la segue. Nessuna nota può farsi valere, cercando di essere più forte di quelle che l'hanno preceduta; se lo facesse, sfiderebbe la natura della frase cui appartiene. Un musicista deve possedere la capacità di legare le note. Questa operazione così semplice mi ha insegnato la relazione fra individuo e gruppo. Per l'uomo è necessario contribuire alla società in maniera individuale; ciò fa sì che l'intero sia maggiore della somma delle parti. Individualismo e collettivismo non devono essere reciprocamente esclusivi; in realtà, insieme riescono a potenziare l'esistenza umana.

Il contenuto della musica si può articolare solo attraverso il suono. Come abbiamo visto, ogni verbalizzazione altro non è che una descrizione – forse addirittura azzardata – della nostra reazione soggettiva alla musica. Ma il fatto che il contenuto della musica non possa essere tradotto in parole non significa, ovviamente, che la musica non abbia un contenuto; se così fosse, le esecuzioni musicali sarebbero del tutto superflue, e sarebbe impensabile interessarsi a compositori come Bach, vissuti diversi secoli fa. Nondimeno, non dobbiamo smettere mai di domandarci quale sia esattamente il contenuto della musica, questa sostanza intangibile che si esprime solo attraverso il suono. Non possiamo definirla come qualcosa che ha solo un contenuto matematico, poetico o sensuale. È tutte queste cose insieme e molto altro ancora. Ha a che fare con la condizione umana, poiché la musica è scritta ed eseguita da esseri umani che esprimono i loro più intimi pensieri, sentimenti, impressioni e osservazioni. Ciò vale per tutta la musica, indipendentemente dal periodo in cui sono vissuti i compositori e dalle loro ovvie differenze di stile. Bach e Boulez, per esempio, vissuti a trecento anni di distanza, hanno creato dei mondi che noi, come esecutori e come ascoltatori, rendiamo contemporanei. La condizione dell'essere umano può ovviamente essere più o meno elevata a seconda delle scelte di ciascuno, e si potrebbe dire la medesima cosa della composizione stessa.

Sergiu Celibidache disse che la musica non diventa qualcosa, bensì che qualcosa può diventare musica. Intendeva dire che la differenza fra suono – il semplice suono o una serie di suoni – e musica sta nel fatto che quando si fa musica tutti gli elementi vanno integrati in un insieme organico. Non ci sono elementi indipendenti – il ritmo non è indipendente dalla melodia, la melodia ovviamente non è indipendente dall'armonia, e neanche il tempo lo è. Tendiamo a pensare che siccome alcuni compositori ci danno le indicazioni metronomiche non si debba fare altro che cercare di costringere tutte le note e la loro espressione a una certa velocità, dimenticando che in natura non udiamo veramente il tempo, ma sentiamo solo il procedere della stessa

musica a una data velocità. Se il tempo è troppo veloce, il contenuto risulta incomprensibile per l'impossibilità dell'esecutore di suonare tutte le note in maniera chiara o per l'impossibilità dell'ascoltatore di afferrarle; se il tempo è troppo lento, il contenuto musicale risulta egualmente incomprensibile, perché né l'esecutore né l'ascoltatore sono in grado di percepire la relazione fra tutte le note.

Richard Wagner, nel trattato *Del dirigere*, scrisse: «Solo l'esatta comprensione del melos dà anche l'esatto movimento: entrambi gli elementi sono inseparabili; uno comporta necessariamente l'altro. E se qui non temo di esprimere il mio giudizio sulla maggior parte delle nostre esecuzioni delle opere strumentali classiche, ritenendole insoddisfacenti ad un livello preoccupante, ho intenzione di rafforzarlo ancora richiamando l'attenzione sul fatto che *i nostri direttori non sanno nulla del tempo esatto per la ragione che non capiscono nulla di canto*»[3]. Esaminando le differenze fra il carattere del movimento *Adagio* e quello dell'*Allegro* nelle sinfonie di Beethoven, Wagner prosegue: «Come là [in riferimento all'*Adagio*] i limiti del voluttuoso sviluppo sonoro, così qui [in riferimento all'*Allegro*] i confini del moto figurato sono assolutamente ideali e la misura del raggiungibile si determina soltanto secondo la legge della bellezza che per i due poli estremi contrapposti del moto figurato completamente arrestato e di quello completamente scatenato stabilisce il punto di confine in cui il desiderio dell'opposto diventa necessità»[4].

È interessante che Wagner non parli di melodia bensì di melos. Il termine melos compare per la prima volta con Archiloco di Paro, nel settimo secolo a.C., e indica un canto corale. Successivamente, Platone definì il melos come la sintesi di parola, tonalità e ritmo, mentre la definizione che ne diede Aristotele si avvicina di più a quello che noi intendiamo per melodia. Nella *Politica*, Aristotele elenca tre diversi generi di melodie: etiche, d'azione, entusiastiche. Wagner ci insegna che il melos è l'unico criterio per scegliere il tempo giusto, il che significa che la decisione circa il tempo corretto non dipende da un fattore esterno come il metronomo, e che, cosa altrettanto importante, quella della scelta del tempo è l'ultima decisione che un musicista deve prendere. Solo dopo avere considerato tutti gli elementi inerenti al contenuto della musica è possibile determinare a quale velocità vadano espressi. Inoltre, una decisione presa troppo presto rende schiavi del tempo, laddove una decisione presa alla fine del processo di apprendimento tiene conto di tutti i fattori. Come tante cose della vita, la correttezza di una decisione è inevitabilmente collegata al momento in cui la si prende.

In musica, per comprendere l'interdipendenza di elementi diversi occorre comprendere il rapporto fra spazio e tempo o, in altre parole, il rapporto fra soggetto, materia e velocità. Neanche la velocità, o il tempo, che pure possono apparire esterni alla musica, sono indipendenti. È il rapporto fra la trama e il volume del suono, da un lato, e la trasparenza udibile della musica dall'altro, a determinare la velocità giusta. Nella musica tonale è necessario comprendere che ritmo, melodia e armonia possono muoversi a velocità diverse. È possibile concepire infinite variazioni di ritmo senza

---

[3] Richard Wagner, *Del dirigere*, trad. di Francesco Gallia, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1989, p. 17.
[4] Ivi, p. 33.

che cambi l'armonia, ma è inconcepibile che l'armonia proceda senza implicare un cambiamento sia della melodia che del ritmo. Questa trinità di ritmo, melodia e armonia fa emergere la necessità di un punto di vista individuale, non diversamente da quanto fa il regista di un film quando posiziona la cinepresa in modo che la situazione venga inquadrata come a lui sembra meglio. Benché Nietzsche sostenesse che «non ci sono verità ma solo interpretazioni», la musica non richiede interpretazione. Richiede l'osservazione del testo, il controllo della sua realizzazione e la capacità del musicista di diventare tutt'uno con l'opera di un altro.

Niente esiste fuori dal tempo; nella musica, come nella vita, c'è un collegamento invisibile fra velocità e sostanza. La velocità di una progressione armonica, proprio come la velocità di un processo politico, può determinarne l'efficacia e in definitiva alterare la realtà su cui cerca di influire. Sono convinto che il processo di pace di Oslo, per esempio, fosse destinato al fallimento – indipendentemente dal fatto che fosse giusto o no – proprio perché il rapporto fra contenuto e tempo era sbagliato. La preparazione in vista dei colloqui fu troppo affrettata. La discussione in sé, una volta iniziati i colloqui, fu molto lenta e segnata da frequenti interruzioni, tutte cose che limitarono le possibilità di successo. L'equivalente in musica sarebbe quello di suonare in maniera veloce e disordinata un'introduzione lenta e poi eseguire il principale movimento veloce troppo lentamente e con delle interruzioni. Sia nell'esempio politico che in quello musicale, velocità e tempo non sono fattori esterni, bensì determinano irrevocabilmente un cambiamento nella forma delle cose a venire.

In musica tutto deve essere costantemente e permanentemente interconnesso; fare musica significa integrare fra loro tutti gli elementi inerenti la musica stessa. A meno di non avere stabilito il giusto rapporto fra velocità e volume, l'integrazione non sarà completa e di conseguenza non si potrà chiamarla musica nel senso più pieno del termine. In musica tutti gli elementi devono essere collegati fra loro. È chiaro che esistono le differenze stilistiche fra i compositori: alcuni mezzi di espressione, come la flessibilità del volume e del tempo, possono andare bene per Rossini, ma sono sbagliati per Bach. La necessità di collegare organicamente i vari aspetti della musica, però, è la stessa per Bach, Schönberg, Puccini o Wagner.

La "sensibilità musicale" potrebbe essere definita come un'inclinazione istintiva o intuitiva al suono come mezzo di espressione. La sensibilità musicale tuttavia è insufficiente, a meno che non sia unita al pensiero. In musica è impossibile provare emozioni senza comprensione intellettuale, così come è impossibile essere razionali senza le emozioni – di nuovo un parallelo molto evidente con la vita. Come vivere con disciplina e passione? Come collegare cervello e cuore? In musica esprimiamo l'emozione ampliando o accelerando il tempo, cambiando il volume, la qualità del suono e l'articolazione, il che significa allungare o accorciare certe note. Se possiamo definire la musica come suono unito al pensiero, allora nessuno di questi accorgimenti andrà applicato con ostinazione; qualsiasi tecnica deve sempre servire un fine più alto, l'espressione della musica, e l'esecutore deve essere il maestro che coordina questi elementi, connettendoli costantemente, impedendo che uno qualunque di essi si renda indipendente dagli altri.

Il pensiero razionale è anche la forza-guida che ci consente di esaminare le

proprietà di coraggio e ambiguità in relazione alla musica. In Beethoven, un *crescendo* seguito da un *subito piano* non richiede solo la capacità di aumentare il volume per poi ridurlo bruscamente. Richiede anche la capacità di produrre l'aumento di volume in modo tale da indurre l'orecchio a prevedere un livello sempre più alto di volume. Quindi l'inaspettato è un elemento necessario nella preparazione del *subito piano.* Comunque, *subito*, in italiano, significa improvviso, una deviazione dal previsto. L'aumento di volume richiede una preparazione graduale, strategica, per tutta la durata del *crescendo*. La difficoltà sta soprattutto nell'interdipendenza fra la misura dell'aumento e il controllo della sua velocità. Se il suono cresce troppo presto in maniera sproporzionata sarà impossibile progredire nell'aumento nelle fasi successive del *crescendo*. Se il suono non cresce a sufficienza, nelle fasi successive produrrà o un accrescimento insufficiente o una repentinità di accrescimento che interrompe la gradualità. Quindi è essenziale sapere in anticipo il livello di volume che si vuole raggiungere alla fine del *crescendo.* È essenziale anche conoscere il livello di volume del *subito piano.* Inoltre è necessario essere capaci di spostarsi repentinamente dal punto più forte del *crescendo* al punto più sommesso del *subito piano*.

È qui che serve il coraggio, perché la linea di minore resistenza sia in senso musicale che in senso fisico richiederebbe una correzione che consiste nella riduzione impercettibile dell'aumento del volume onde facilitare il passaggio dalla fine del *crescendo* al *subito piano*. Il coraggio di scegliere la linea di maggior resistenza, in questo caso, significa aumentare il volume senza tenere conto delle conseguenze della repentinità del passaggio al *subito piano* – un po' come camminare verso l'orlo di un precipizio e fermarsi solo all'ultimissimo momento. In rapporto al suono, il coraggio corrisponde alla disponibilità e alla capacità di sfidare il previsto. Come disse Arnold Schönberg, «la via di mezzo è l'unica via che non porta a Roma». Ogni interprete deve trovare dentro di sé la volontà necessaria per questa operazione, forse adottando la linea di maggior resistenza anche nel mondo al di fuori del suono.

Fare musica richiede inevitabilmente un punto di vista: non un punto di vista ostinato e puramente soggettivo, bensì basato sul rispetto totale delle informazioni che si ricevono dalla pagina stampata, sulla comprensione delle manifestazioni fisiche del suono e su una comprensione dell'interdipendenza di tutti gli elementi costitutivi della musica: armonia, melodia, ritmo, volume e velocità. Il rispetto totale della pagina stampata significa ubbidire a quello che dice – suonare *piano* quando si dà questa indicazione e non cambiare capricciosamente il *piano* in *forte*. Ma quanto deve essere sommesso un *piano?* Questa semplice domanda è un esempio dell'importanza di avere un punto di vista riguardo alla quantità e alla qualità del volume, in questo caso, rispetto all'indicazione piano. *Suonare piano* solo perché questo dice la partitura può forse essere segno di modestia, ma rappresenta anche un peccato di omissione. Un musicista deve sempre porsi tre domande: perché, come e per quale scopo. L'incapacità o la riluttanza a porsi tali domande sono sintomatiche di una sconsiderata fedeltà alla lettera e di un inevitabile tradimento dello spirito.

Nell'attacco del Preludio del *Tristan una Isolde*, la musica prende l'avvio dal niente, su un'unica nota. Se ascoltiamo con attenzione e intelligenza, ci rendiamo

conto che questa nota può appartenere a molte tonalità diverse. Ciò crea una sensazione di ambiguità e di attesa, assolutamente essenziale per preparare il famoso "accordo del *Tristano*", che arriva all'inizio della seconda battuta. Se la battuta precedente fosse stata scritta in forma compiuta e con una chiara base armonica, la dissonanza dell'accordo del *Tristano* non produrrebbe lo stesso effetto drammatico. Wagner, invece, prima crea una situazione di spiazzamento, sul piano armonico e melodico, seguita da un accordo la cui dissonanza non si risolve completamente, ma resta sospesa a mezz'aria. Un compositore dotato di minore genio e di una più povera comprensione del mistero della musica supporrebbe di dover risolvere la tensione che ha creato. Tuttavia, è esattamente la sensazione provocata da una risoluzione solo parziale che permette a Wagner di originare sempre più ambiguità, sempre più tensione finché continua questo procedimento; ogni accordo irrisolto è un nuovo inizio.

Nella vita al di fuori della musica, l'ambiguità non è un attributo necessariamente positivo – spesso è segno di indecisione, e nell'ambito politico indica la mancanza di una direzione sicura – ma nel mondo del suono l'ambiguità diventa una virtù poiché offre molte possibilità diverse da cui procedere. Il suono ha una tale capacità di creare un legame fra tutti gli elementi per cui nessun elemento è unicamente negativo o positivo. Attraverso la musica, in realtà, persino la sofferenza può essere piacevole. I musicisti, dopo tutto, provano una sensazione di piacere quando suonano la marcia funebre della *Sinfonia "Eroica"*. Il sentimento è un'espressione della lotta per l'equilibrio, e non gli è concessa indipendenza dal pensiero. Come ci mostra Spinoza, la gioia e le sue sfumature portano a una maggiore perfezione funzionale; il dolore e i sentimenti a esso correlati sono dannosi e quindi andrebbero evitati. In musica, però, la gioia e il dolore esistono simultaneamente e di conseguenza ci permettono di vivere un senso di armonia. La musica è sempre contrappuntistica, nel senso filosofico della parola. Anche quando è lineare, in essa coesistono sempre elementi opposti, a volte persino in conflitto tra loro. La musica accetta in ogni momento i commenti di una voce da parte dell'altra, e tollera gli accompagnamenti sovversivi come l'antipode necessario delle voci principali. In musica, il conflitto, il rifiuto, l'impegno coesistono sempre.

La musica non è separata dal mondo; può aiutarci a dimenticarci di noi e al tempo stesso a capirci. In un dialogo fra due persone, si aspetta che l'altro abbia finito di dire quello che ha da dire prima di rispondere o commentare. In musica, due voci dialogano simultaneamente, ognuna si esprime nella forma più piena, e al tempo stesso ascolta l'altra. Da ciò nasce la possibilità di imparare non solo *la* musica ma *dalla* musica – un impegno che dura una vita. Ai bambini si può insegnare l'ordine e la disciplina attraverso il ritmo. I giovani che conoscono la passione per la prima volta e perdono ogni senso di disciplina possono capire attraverso la musica come passione e disciplina possano coesistere – persino la frase più focosa deve avere alla base un senso dell'ordine. In definitiva, quella che forse è la lezione più difficile per l'uomo – imparare a vivere con disciplina e nondimeno con passione, nella libertà e nondimeno nell'ordine – traspare con chiarezza da ogni singola frase musicale.

Abbiamo già esaminato la connessione esistente nella musica fra velocità e sostanza, la quale non è diversa dall'interdipendenza permanente fra contenuto e

tempo; abbiamo visto come il tempo influenzi il contenuto, consentendo che gli eventi si sviluppino in un certo modo, e come il contenuto a sua volta influenzi il nostro soggettivo senso del tempo. Il piacere renderà il passare del tempo soggettivamente più veloce. La sofferenza o la tristezza lo renderanno soggettivamente più lento. Il *tempo rubato* è esattamente la capacità di dare un tempo oggettivo a una qualità soggettiva. La leggera modificazione necessaria per il *tempo rubato* offre la possibilità, al musicista come all'ascoltatore, di ignorare il tempo oggettivo, almeno per la durata del *tempo rubato.* Dopo tutto, nella musica è l'orecchio a determinare l'udibilità e la trasparenza; è l'orecchio che deve indirizzarci nel *tempo rubato* a trovare la forza morale di rendere ciò che inavvertitamente è stato rubato.

L'arte del *rubato* è quella di essere liberi di attuare impercettibili modificazioni del tempo pur mantenendo la connessione con esso, la sua pulsazione interna. Queste modificazioni impercettibili dovrebbero corrispondere a un'accentuazione, non a un'alterazione, di certi elementi del ritmo. Inoltre, bisognerebbe avere cura di usare il *rubato* solo per segmenti limitati di tempo, così da non perdere il contatto con il tempo oggettivo che continua a scorrere. Il *tempo rubato*, considerando il suo significato italiano, implica, moralmente parlando, che a un certo punto si restituisca ciò che si è tolto. L'ampliamento di un certo passaggio o di un certo gruppo di note deve essere inevitabilmente seguito da un passaggio o da un gruppo di note eseguiti in maniera più scorrevole, così che la modificazione del tempo sia solo momentanea, e un metronomo che oscillasse per tutta la durata del passaggio sarebbe in sincrono con la musica all'inizio e alla fine, ma non sempre durante il passaggio – esattamente come un orologio ci mostra il tempo oggettivo senza badare alla nostra percezione soggettiva. E questa forse è la ragione per cui Busoni disse che la musica è simultaneamente nel tempo e fuori dal tempo.

La musica dimostra come la modulazione influenzi la nostra percezione di ciò che conosciamo già. Nella *Sinfonia "Eroica"*, Beethoven introduce il tema principale nella tonalità di mi bemolle maggiore, ma nella ripresa il tema ricompare in una nuova tonalità, fa maggiore, che dà alla stessa musica una prospettiva differente. Si tratta dello stesso disegno visto da un altro punto di vista. La modulazione è anche collegata al concetto di tempo: per raggiungere una prospettiva diversa in una tonalità estranea, prima è necessario spendere una quantità di tempo sufficiente a stabilire quale sia la tonalità base.

Siccome la storia, come la musica, si muove nel tempo, un singolo avvenimento può cambiare non solo il nostro approccio al futuro ma anche il nostro modo di vedere il passato. In musica, questo si verifica quando sulla progressione orizzontale si esercita all'improvviso una pressione verticale, così da rendere impossibile alla musica proseguire come prima. Nell'ultimo movimento della *Nona Sinfonia* di Beethoven la musica si arresta completamente su un accordo sostenuto, *fortissimo*, alle parole: «*Und der Cherub steht vor Gott*» ("E il cherubino sta davanti a Dio"). La modulazione della musica passa da la maggiore a fa maggiore sull'ultima ripetizione delle parole "*vor Gott*", che vengono ripetute indipendentemente dal resto della frase. Ciò che accade subito dopo, nessuno avrebbe mai potuto prevederlo: quando la musica riprende, ha una nuova tonalità, un nuovo tempo, un nuovo metro e una nuova

vena, e guida il movimento in una direzione tutta diversa: proprio come, in un certo senso, il mondo fu condotto in un'altra direzione dopo il 9 novembre 1989 o l'11 settembre 2001. La musica ci insegna che dobbiamo accettare l'inevitabilità di un evento che modifica irrevocabilmente il corso della storia. Benché in seguito a una grande catastrofe si possa nutrire un irrazionale ottimismo o un irrazionale pessimismo, i flussi e i riflussi della vita, così come i flussi e i riflussi della musica, sono irrefutabili.

Ascoltare e sentire

San Giovanni disse: «In principio era il Verbo». Goethe disse: «In principio era l'azione». Forse si potrebbe dire anche: «In principio era il suono». Avendo già osservato il rapporto fra suono e silenzio, vorrei adesso esaminare quello fra l'orecchio e gli altri organi del corpo. È un fatto che il suono venga percepito attraverso l'orecchio. Aristotele disse che gli occhi sono gli organi della tentazione, le orecchie quelli dell'istruzione; l'orecchio non riceve solo il suono ma, inviandolo direttamente al cervello, innesca un processo creativo del pensiero; i processi fisici e cognitivi dell'udito sono tutto fuorché passivi.

L'orecchio percepisce le vibrazioni fisiche e le converte in segnali che poi nel cervello diventano sensazioni sonore; l'occhio coglie le forme della luce e le converte in segnali che nel cervello diventano immagini visive. Nel cervello il sistema uditivo occupa uno spazio più piccolo di quello occupato dal sistema visivo. Tuttavia il neuroscienziato Antonio Damasio sostiene che il sistema uditivo è fisicamente più vicino alle parti del cervello che regolano la vita; in queste aree si sviluppano le sensazioni di dolore, piacere, gli impulsi e altre emozioni basilari. Inoltre, le vibrazioni fisiche che si risolvono in sensazioni sonore sono una variazione del senso del tatto: esse modificano il corpo in maniera diretta e profonda, più di quanto non facciano le forme di luce che si concretizzano nelle immagini. L'essere umano può chiudere gli occhi, se vuole. Inoltre per poter vedere ha bisogno di un aiuto esterno: la luce. Invece non può chiudere le orecchie. Il suono penetra nel corpo umano e quindi è collegato a esso in maniera più diretta; in effetti, il suono ha una forza di penetrazione fisica sulla quale l'essere umano non ha alcun controllo.

L'orecchio comincia a formarsi nel feto già dal quarantacinquesimo giorno di gravidanza, in anticipo di sette mesi e mezzo sull'occhio. Ma nella nostra società, dopo la nascita del bebé, l'udito è spesso trascurato e l'attenzione si concentra in maniera pressoché esclusiva sulla vista. Viviamo in una società prevalentemente basata sulle immagini. Fin dall'infanzia si stimola nel bambino la consapevolezza di ciò che vede, non di ciò che sente. Quando gli si insegna come attraversare la strada, gli si dice di guardare bene a destra e a sinistra per essere sicuro che non arrivino auto, ma non necessariamente di ascoltare il suono di un veicolo che si avvicina. In altre parole, facciamo più affidamento sulla vista come mezzo di sopravvivenza. Intanto, il mancato uso dell'orecchio porta a un ulteriore impoverimento del nostro senso dell'udito. In realtà ci induce a udire senza ascoltare. Udire, in questo caso. Per sottolineare la funzione più "tecnica" del "sentire".

L'importanza dell'orecchio non sarà mai troppo sopravvalutata. Una delle sue funzioni è di aiutarci a ricordare e a rammentare; ciò significa non solo che l'orecchio ha un collegamento essenziale con la memoria, ma che ci costringe anche a usare il pensiero. Il ricordo, dopo tutto, è memoria accompagnata dal pensiero; il giovane rammenta, il vecchio ricorda. La memoria è qualcosa che ci viene subito in aiuto,

mentre il ricordo arriva solo grazie alla riflessione e allo sforzo individuale. Il fatto che il sistema uditivo sia fisicamente vicino alle parti del cervello che regolano la vita spiega l'intelligenza dell'orecchio. Secondo Damasio esistono due tipi fondamentali di memoria: uno collegato alle abilità, l'altro ai fatti. Vorrei fare un passo più in là e distinguere la memoria basata sui fatti nei suoi aspetti visivi e uditivi. Ciascun tipo di memoria richiede la partecipazione del cervello in misura e in maniera diversa. La memoria motoria, che si basa sull'abilità, dipende dal processo attraverso il quale il cervello regola i movimenti di muscoli e nervi. Per esempio, quando suoniamo un passaggio al pianoforte, se tutti gli altri tipi di memoria ci abbandonano, sembra che siano le dita a ricordare in modo automatico, superando il vuoto di memoria. Il che implica la capacità di separare l'aspetto fisico delle proprie azioni dal pensiero o dallo sforzo razionali, capacità che entrerebbe in gioco solo nel momento in cui si presenta un dubbio. Il controllo motorio delle dita, avendo imparato un certo movimento, o diteggiatura, completa la sequenza senza una partecipazione conscia dell'intelletto. La memoria visiva, quella basata sui fatti, d'altro lato richiede un maggiore impiego del pensiero intellettuale, perché dispone, rispetto alla memoria motoria, di minori qualità automatiche. Ricordare un viso inevitabilmente significa aver notato certe caratteristiche del volto che poi vengono in nostro aiuto quando cerchiamo di richiamarlo alla memoria. Una persona che guarda un quadro tiene conto della quantità di tempo che dedica a ciascun dettaglio e questo, è chiaro, influirà sulla sua memoria visiva. Il grande pianista Arthur Rubinstein era dotato di una memoria visiva straordinaria. Una volta dimenticò a Parigi la partitura del *Concerto* in re minore di Brahms che era venuto per eseguire con me a New York, e nelle librerie non si trovava l'edizione cui era abituato. Rubinstein preferì non acquistare un'edizione diversa, avrebbe suonato fidandosi della sua memoria visiva della copia rimasta a Parigi, quella che sulla terza pagina aveva una macchia di caffè. Durante la prova, Rubinstein ebbe un insignificante vuoto di memoria e dopo venne a chiedermi di suonargli in privato il passaggio che aveva dimenticato durante la prova, attivando così la memoria uditiva a complemento di quella visiva.

La memoria uditiva può funzionare su base inconscia – ragion per cui si può per esempio ripetere in maniera meccanica un numero di telefono che si è sentito – ma in altri casi è collegata a una riflessione o osservazione razionale che danno al cervello la certezza del ricordo. Lo stesso numero di telefono si fisserà in maniera più stabile nella memoria se individuiamo qualche elemento caratteristico o un certo ordine fra i numeri che ci aiuterà a ricordarli. La creazione di questi elementi intensificherà il processo di codificazione che consente di programmare la memoria. La musica è molto più complessa di un numero telefonico, chiaro, ed è necessaria un'analisi assai più precisa, oltre alla piena comprensione della sua struttura profonda, per sviluppare una memoria solida di un intero pezzo musicale. Ecco cosa intendo per ricordo: una memoria uditiva integrata dallo sforzo razionale.

Per l'orecchio, la ripetizione è una forma di accumulazione; essa perciò diventa un elemento essenziale della musica stessa. La musica si muove nel tempo – quindi in avanti – ma parallelamente e contemporaneamente a tale progresso l'orecchio ricorda anche ciò che ha già percepito – quindi torna indietro, o meglio, ha al contempo coscienza sia del presente che del passato. Non possiamo avere memoria di un suono

alla prima nota, ma già alla seconda prendiamo coscienza del suo rapporto con la prima, perché l'orecchio la ricorda.

Intendere la dimensione fisica del suono, dunque, conduce alla metafisica conclusione che non sia possibile una ripetizione esatta, perché il tempo è andato avanti, ponendo di conseguenza il secondo evento in una prospettiva diversa. L'orecchio crea il collegamento fra presente e passato, e manda segnali al cervello riguardo ciò che ci si può aspettare nel futuro. Di una sequenza musicale noi ricordiamo la prima esposizione e la memoria uditiva ci porta ad aspettarci di udirla di nuovo. La struttura della maggior parte della musica occidentale, quale che sia la sua forma, è legata a questo principio.

La fuga è la forma che affronta il principio della ripetizione nel modo più matematico, diretto e conciso. In una fuga a tre voci, per esempio, il tema principale, o soggetto, si presenta da solo, senza accompagnamento (vedi Esempio 4). Indipendentemente dalla sua lunghezza, esso è in qualche modo incompiuto, a causa dell'incertezza circa il suo sviluppo. Non si può sapere quanto durerà o quanto si allontanerà dal punto di partenza. Tale incertezza si risolve solo con l'entrata della seconda esposizione del medesimo soggetto. Di conseguenza è possibile percepire il soggetto nella sua interezza solo una volta iniziata la seconda entrata del medesimo soggetto. Questa è una delle molte qualità che rendono unica la fuga: la sua esposizione, o soggetto, è definita e incorniciata dall'arrivo della propria ripetizione. La seconda entrata consiste nella ripetizione delle medesime note in un altro registro e/o in un'altra tonalità collegata; la trasposizione di registro o di tonalità produce un effetto simile a quello di una frase pronunciata da una persona e subito confermata da una seconda persona, che proferisce esattamente le stesse parole con voce diversa. Intanto, la voce del primo soggetto è diventata accessoria alla seconda, creando così un controsoggetto; completata la seconda esposizione, entrambe le voci si impegnano in una sorta di dialogo di transizione, che in termini musicali è chiamato episodio. L'episodio è in larga misura scollegato dal soggetto principale, consiste in una transizione necessaria per preparare la struttura alla comparsa della terza voce. La quale enuncia la medesima verità ma in un altro registro, per diventare poi il soggetto di una sperimentazione geometrica: può essere invertita, rovesciata e addirittura raddoppiata nella sua lunghezza originaria o dimezzata; comunque, in ogni caso, le ripetizioni sono facilmente riconoscibili dall'orecchio educato. La capacità di sentire una fuga in tutta la sua complessità è simile a quella di chi sa individuare parole di senso compiuto in un guazzabuglio di lettere dell'alfabeto gettate lì alla rinfusa; l'orecchio può essere educato a ricordare e decifrare le varie versioni geometriche del medesimo soggetto, proprio come l'occhio, educato a cercare certe parole, le trova con facilità.

La forma-sonata è molto meno matematica. Se la fuga è epica, la forma-sonata è drammatica. Laddove la fuga è precipuamente contrappuntistica e geometrica nel dispiegamento dei propri materiali, la forma-sonata presenta i suoi soggetti, ovvero i temi, in maniera più narrativa. Spesso il primo e secondo tema hanno natura o caratteristiche opposte: maschile/femminile, ritmico/melodico e così via. Nel lavoro musicale il senso del dramma si sviluppa attraverso la giustapposizione di queste diverse caratteristiche. In effetti l'introduzione del primo tema nella forma-sonata

assomiglia alla prima entrata in scena di un personaggio in una rappresentazione teatrale. All'inizio del dramma il personaggio non ha una storia nel contesto della rappresentazione. Può avere una storia precedente che si dispiegherà con il procedere della vicenda, ma alla sua prima comparsa il personaggio ha solo un presente e un futuro, almeno per quello che riguarda la trama. In maniera analoga, nella forma-sonata l'entrata del primo tema fissa il tono dell'esposizione; tutto quello che segue vi sarà collegato. Una volta conclusa la presentazione del materiale, l'esposizione finisce e inizia una sezione che è detta sviluppo. L'esposizione è semplicemente la presentazione del materiale nel quale tutti i temi possono raccontare le loro storie; ognuno di essi è nuovo per il mondo in cui viene a esistere. La sezione dello sviluppo, che segue l'esposizione, è esattamente come dice la parola: uno sviluppo. È possibile sviluppare anche le unità più esili dei temi dati, e nella maniera più inaspettata; i cambiamenti di tonalità portano il materiale musicale ad avventurarsi in regioni finora inesplorate.

Il cambiamento di tonalità dei temi altera la progressione drammatica del lavoro musicale in maniera difficile da spiegare in termini non musicali. La tonalità, comunque, ha un rapporto stretto con la visualizzazione dello spazio. La distanza fra due note e la loro connessione armonica sono le basi della natura espressiva di un intervallo. Le dodici note della scala occidentale hanno un rapporto distinto e chiaramente definito l'una con l'altra. I rapporti fra le note della scala si sono modificati nel corso della storia, da un periodo all'altro, a volte da un compositore a un altro, e a volte addirittura fra un'opera e l'altra di uno stesso compositore; tuttavia esistono anche alcune leggi inviolabili che li hanno sempre governati. Certi cambiamenti di armonia, o di modulazione, sono praticamente obbligatori. Nella forma-sonata, per esempio, il primo tema, che riappare all'inizio dello sviluppo, spesso ricompare nella tonalità della dominante, una quinta sopra la tonica, la sua tonalità originaria. Anche se il tema resta immodificato, la sua trasposizione nella tonalità della dominante ne trasforma letteralmente la posizione. La tonalità della dominante è il momento più evidente della tensione armonica che si risolve nella tonica, creando così un flusso e un riflusso di tensione e liberazione. Avendo raggiunto la dominante, diventa molto più facile entrare in nuovi ambiti che sono meno strettamente collegati e meno prevedibilmente conseguenti alla tonalità della tonica. La prima modulazione della tonalità alla dominante, poi, apre la porta a possibilità pressoché infinite di modulazioni ed esplorazioni ulteriori.

Tale processo si verifica dentro una forma assai meno rigorosa di quella della fuga, dove il rapporto dei vari episodi con il soggetto principale è sempre presente a causa delle sue riapparizioni costanti. Nella sezione dello sviluppo della forma-sonata i temi sono soggetti a una trasformazione interna, ovvero lo sviluppo, generando così un'incertezza che contrasta con la natura lampante delle loro prime entrate. La conclusione dello sviluppo prepara la ricomparsa del materiale già presentato nell'esposizione. Questa terza sezione è detta ripresa o riesposizione. In essa si riprende il materiale dell'esposizione, che adesso è visto da una prospettiva diversa a causa di quanto è accaduto durante lo sviluppo. Il primo tema, che alla sua prima comparsa nell'esposizione aveva solo un presente e un futuro, adesso, nella ripresa, è anche il frutto del proprio passato: le sezioni di esposizione e di sviluppo (vedi

Esempi 5 e 5a). A questo punto il primo tema è quanto meno in una situazione psicologica del tutto diversa. Quando si arriva alla ripresa, i temi hanno subìto varie trasformazioni; adesso ricordano o rivivono qualcosa che già conoscono, qualcosa che però è stato modificato dalla conoscenza acquisita e dall'esperienza maturata nel corso del movimento. In questo senso, dunque, la forma-sonata non è un racconto epico bensì piuttosto una giustapposizione drammatica.

La variazione – per fare un terzo esempio di forma musicale – non rimanda solo a un cambiamento ornamentale, ma anche a un processo di trasformazione, così che in molti casi il termine più corretto sarebbe proprio questo. Beethoven, per esempio, scrisse molte serie di variazioni, ma nell'opus magnum sulla forma variazione, le *Variazioni Diabelli* op. 120, il titolo originale tedesco recita: *33 Veränderungen*, cioè trasformazioni. Quando un tema viene trasformato, subisce tutti i cambiamenti possibili inerenti al proprio essere. La parola variazione si riferisce più a un'osservazione, a un commento sulla natura di un tema, mentre la trasformazione richiede una comprensione della vera essenza dell'oggetto, per cambiarne la forma senza alterarne la natura. Nel capolavoro di Beethoven la trasformazione investe il ritmo, ovviamente la dinamica, la pulsazione ritmica, e in realtà il tempo: il Tema delle *Variazioni Diabelli* (vedi Esempio 6) ha, come tutti i valzer, un tempo in 3/4, ma già nella prima variazione (vedi Esempio 7) il tempo cambia in 4/4. Le note della melodia restano le stesse ma le loro manifestazioni di ritmo, melodia e tempo sono completamente diverse. È un principio matematico che il tempo in 3/4 possa avere solo un'unica pulsazione ritmica principale – tre si può dividere solo per uno o per tre, e la progressione ineluttabile di battiti ci riporta sempre all'uno – ma poiché quattro si può dividere per due, ecco che si possono avere due pulsazioni principali nel tempo in 4/4.

Schönberg, nel suo opus magnum, le *Variazioni* per orchestra op. 31, spinge ancora più in là il processo di variazione. Cambia il tempo, l'armonia e il ritmo, come prima di lui ha già fatto Beethoven, ma, ovviamente, Schönberg dispone di un'orchestra, anziché solo di un pianoforte. Ciò gli offre da un lato la possibilità di trasformare ulteriormente il tema attraverso i cambiamenti dell'orchestrazione; dall'altro, un grado di flessibilità maggiore di quello possibile con il pianoforte nel cambiamento di registro. In realtà, queste due grandi serie di variazioni mettono in luce il collegamento fra Beethoven e Schönberg. Entrambi sono stati capaci di ricapitolare, in un certo senso, la musica dei loro predecessori e nello stesso tempo hanno saputo indicare la strada del futuro. L'opera di Beethoven sarebbe stata impossibile se prima non ci fossero stati Bach, Haydn e Mozart, ma Beethoven aprì la strada a Schubert, Weber, Schumann, Brahms, arrivando in definitiva fino a Wagner. Schönberg fu capace di far coesistere i mondi apparentemente opposti di Brahms e di Wagner. Nella sua musica Schönberg sviluppò, per esempio, la giustapposizione brahmsiana dei tempi in 3/2 e 6/4 – in altre parole, le due divisioni matematicamente possibili di 6 in 3 × 2 o 2 × 3 (come nel terzo movimento del *Secondo Concerto* per pianoforte) – e al tempo stesso fece progredire ulteriormente il linguaggio armonico di Wagner. In *Tristan und Isolde*, Wagner estese il cromatismo fino a rendere la tonalità oscura, persino criptica. Schönberg si spinse ancora più in là, oltre il punto di non ritorno, arrivando in questo modo al sistema dodecafonico. La tonalità del

Preludio di *Tristan und Isolde* è così ambigua da chiarirsi unicamente nel finale da concerto del Preludio stesso (scritto dopo che l'opera fu completata, ed eseguito assai di rado), che si conclude in la maggiore. Schönberg seguì questa stessa traccia già nei suoi primi lavori, come *Verklärte Nacht* o *Pelléas una Mélisande*, prima di cancellare totalmente l'armonia, dando a ogni nota della scala dodecafonica uguale importanza. Si trattò di una rottura radicale con la gerarchia che regola naturalmente tutta la musica tonale. In ogni caso, l'orecchio umano spesso cerca i collegamenti armonici naturali anche quando non ci sono o sono irrilevanti. Ciò potrebbe indurci a credere che la tonalità sia una legge di natura e non un'invenzione umana. Il paradosso del rapporto fra tonalità e sistema dodecafonico – la cosiddetta abolizione della tonalità – è un esempio delle contraddizioni presenti nella natura umana: una parte della psiche lotta per la libertà e l'indipendenza senza vincoli dalle conseguenze, come dimostra chiaramente la lotta continua per rompere con la tonalità, mentre un'altra parte della psiche continua a cercare sicurezza nella gerarchia, nell'autorità e in ciò che è familiare, come dimostra il desiderio di perseguire, nonostante tutto, l'ordine della tonalità.

Wagner comprese la fenomenologia del suono e l'importanza dell'udito al punto che progettò un teatro, il Festspielhaus di Bayreuth, dove l'orchestra è «sprofondata così in basso da sfuggire allo sguardo dello spettatore». Wagner questo non lo escogitò solo perché fosse possibile udire i cantanti oltre l'orchestra eccezionalmente corposa che utilizzava, come spesso si sostiene. Egli voleva rendere invisibile l'orchestra, perché considerava «la costante visibilità del meccanismo per la produzione del tono una molestia offensiva». In altre parole, Wagner intendeva anche separare l'udito dalla vista, impedendo che l'occhio sapesse quando stava per cominciare la musica, dato che era impossibile vedere l'orchestra o il direttore. La magia del Festspielhaus di Bayreuth risulta evidente soprattutto nei casi in cui l'opera inizia sommessamente, come nel *Das Rheingold*, *Tristan und Isolde* o *Parsifal*, perché non c'è modo di sapere quando il suono comincerà né da dove verrà. Di conseguenza l'udito è doppiamente all'erta: l'occhio dovrà attendere che si alzi il sipario, mentre l'orecchio ha già percepito la natura del dramma.

Tutto questo, ovviamente, è legato all'idea di opera sviluppata da Wagner. Le ouverture d'opera, prima di Wagner, molto spesso erano pezzi brillanti, che dovevano attirare l'attenzione del pubblico, preparandolo all'opera che stava per iniziare. L'Ouverture de *Le nozze di Figaro*, per esempio, non ha niente a che vedere con l'opera che segue – al suo posto si potrebbe tranquillamente suonare l'Ouverture di *Così fan tutte*. Wagner, il cui pensiero era fortemente sistematico, riteneva che l'ouverture non solo dovesse mettere l'ascoltatore nel giusto stato d'animo, ma addirittura già coinvolgerlo in una premonizione di quanto si sarebbe verificato nel dramma. In questo modo il pubblico sarà attratto dalla prima nota e non potrà allontanarsi dal mondo del suono, e quindi dall'essenza stessa del dramma, fin dall'inizio. Ecco perché ritengo che sia quasi sempre un grave errore alzare il sipario prima di quanto indicato da Wagner nello spartito, e coreografare la musica con azioni immaginarie. Molti registi fanno alzare il sipario appena inizia la musica, opponendosi alla separazione fra orecchio e occhio, mentre tale separazione in realtà è parte essenziale del processo: prima la percezione dell'orecchio, poi quella

dell'occhio.

Ascoltare musica è diverso dal leggere un libro. Quando leggiamo, creiamo le nostre associazioni personali. Dobbiamo tener conto solo di noi stessi e del libro. Quando ascoltiamo musica, poniamo attenzione alle leggi del suono, del tempo e dello spazio a ogni nota. Quando ascoltiamo un brano musicale durante un concerto, non possiamo ripetere – rileggere, per così dire – una frase o una sezione che non abbiamo compreso appieno. L'ascoltatore deve modulare la propria concentrazione – se non addirittura la propria coscienza – per ricevere il materiale musicale che viene eseguito. Per poterci immergere in un libro, dobbiamo crearci un'esperienza personale della progressione del tempo, o dell'illusione del suo scorrere all'interno del racconto; in musica, invece, questa qualità è un dato di fatto. Si può sentire e non ascoltare, questo è chiaro, così come si può guardare e non vedere. Per leggere un libro, però, non basta guardare le parole, bisogna vederle, e convertire le parole stampate in elaborazioni mentali per comprendere il racconto. Analogamente, la musica non basta sentirla, bisogna ascoltarla per comprendere la narrazione musicale. L'ascolto, di conseguenza, è il sentire accompagnato dal pensiero, proprio come il sentimento è emozione accompagnata dal pensiero. Quando scaturisce un'emozione, non occorre collegarla a un avvenimento o a una persona specifici; è la partecipazione dell'intelletto a legare l'emozione a un determinato insieme di circostanze, generando il sentimento. Quando ascoltiamo un brano musicale, si verifica il medesimo processo.

Le registrazioni sonore, che preservano artificialmente l'impreservabile, accrescono la probabilità di sentire senza ascoltare, dato che è possibile farlo a casa, in auto, in aereo, il che ci consente di ridurre la musica a sottofondo, eliminando la possibilità di una concentrazione totale, vale a dire eliminando il pensiero. La responsabilità morale sta tutta nell'essere umano, che può decidere se una registrazione è uno strumento di studio, rendendo un brano musicale più familiare grazie alla sua ripetizione – l'equivalente della rilettura di un brano in un libro – o semplicemente un mezzo di distrazione, come la musica suonata dalla banda ne *La montagna incantata* di Thomas Mann, di cui il filosofo Settembrini dice: «La musica è... un che di semiarticolato, di problematico, di irresponsabile, di indifferente. La musica sveglia il tempo, la musica sveglia noi al più raffinato godimento del tempo, e in quanto sveglia è morale. Morale è l'arte in quanto sveglia. Ma se invece fa il contrario? se stordisce, se addormenta, se reagisce all'attività e al progresso? Il narcotico è roba del demonio, perché produce stordimento, immobilità, inerzia, servile ristagno... La musica, signori, mi lascia perplesso. Sono convinto che è di natura ambigua. Non vado troppo oltre se la dichiaro politicamente sospetta»[5].

L'essere umano, purtroppo, ha la tendenza a intridere di autorità morale gli oggetti, così da liberarsi di ogni responsabilità. Un coltello è uno strumento con cui si può commettere un omicidio – quindi è immorale – oppure è un oggetto con cui si può tagliare il pane e nutrire un altro essere umano – quindi uno strumento di generosità?

---

[5] Thomas Mann, *La montagna incantata*, trad. e intr. di Ervino Pocar, Corbaccio, Milano 1992, pp. 103, 105.

È l'uso che ne fa l'essere umano a determinare le qualità morali di un oggetto.

A un'attenta osservazione, la forza dell'udito diventa evidente persino quando la musica è volutamente intesa come accompagnamento di sottofondo, per esempio nei film. La famosa scena della doccia in *Psycho* di Alfred Hitchcock è guidata dalla musica. Basta provare a immaginarla con un altro tipo di musica – magari il Concerto di Capodanno della Filarmonica di Vienna – per rendersi conto che non sarebbe stata affatto paurosa, anche se l'occhio ci suggerisce cosa dobbiamo aspettarci. In realtà, Hitchcock non aveva in programma di accompagnare con la musica la scena dell'assassinio, almeno fino al momento in cui si rese conto di quanto la sequenza risultasse più potente con la colonna sonora di Bernard Hermann. In questo caso, quando occhio e orecchio lavorano insieme, ci accorgiamo che l'orecchio è più forte dell'occhio. (Bravo, Richard Wagner!)

Siamo diventati sempre più insensibili alle informazioni che riceviamo dall'orecchio. Una mancanza di sensibilità che spesso si palesa nei colpi di tosse incontrollati nelle sale da concerto e che porta a manifestazioni di gran lunga peggiori. L'equivalente visivo di tali oltraggi – gli aspetti più spregevoli della pornografia, per esempio – sono percepiti come qualcosa di così terribile che le persone che li perpetrano sono accusate di turbamento dell'ordine pubblico. Eppure molte atrocità altrettanto sconvolgenti per l'orecchio vengono regolarmente ignorate. Non solo trascuriamo l'orecchio, ma spesso sopprimiamo anche i segnali che invia al nostro cervello. Sempre più nella nostra società – non solo negli Stati Uniti, benché gli americani siano stati particolarmente attivi nell'avviare questo processo – creiamo situazioni in cui si sente la musica senza ascoltarla – quella che chiamiamo muzak. È ragionevole aspettarsi che qualcuno ascolti il *Concerto* per violino di Brahms in ascensore, e che poi debba suonarlo o ascoltarlo in una sala da concerto? Questo uso improprio della musica non farà mai di nessuno un sostenitore della musica classica. E non solo risulta controproducente ma, considerato in termini di etica musicale, risulta anche assolutamente offensivo. La muzak non può in alcun modo offrire una piena esperienza della musica, perché la musica richiede silenzio e concentrazione totali da parte dell'ascoltatore. La muzak, in realtà, vuole creare proprio il genere di soddisfazione indifferente descritto da Settembrini ne *La montagna incantata*, sostituendo la partecipazione dell'intelletto con il consumo passivo.

Oggigiorno c'è la fissazione, in particolare negli Stati Uniti, sul marketing descrittivo, che spesso non solo riduce brutalmente la musica a rumore di sottofondo, ma spinge anche a false associazioni. La *Quinta Sinfonia* di Beethoven certo non aveva lo scopo di farci pensare alla cioccolata, come un industriale americano del cioccolato vorrebbe farci credere. Con le immagini appioppate alla musica pura, il pubblico è indotto a dimenticare la necessità di ascoltare e concentrarsi. Diventa quindi naturale pensare che basti essere presenti all'esecuzione musicale e che non sia necessario un ascolto attivo. L'ascoltatore può addirittura aspettarsi che insorgano in lui delle associazioni che in realtà non sono affatto collegate alla musica e che inevitabilmente lo rendono incapace di avere una vera esperienza musicale.

Un giorno, a Chicago, guardando la televisione, mi sono imbattuto nella pubblicità di un'azienda americana, l'American Standard, che è un esempio incredibile dell'uso oltraggioso che si può fare della musica. Nella pubblicità si vedeva un idraulico

correre in preda a una grande agitazione, aprire la porta di un gabinetto e dare dimostrazione della superiorità di un certo WC. L'intera sequenza era accompagnata dal *Lacrimosa* del *Requiem* di Mozart. Alcuni spettatori rimasero comprensibilmente offesi dall'uso della musica di Mozart come sottofondo sonoro per la vendita di sanitari, e scrissero lettere a vari giornali e alla stessa azienda. Ricevettero la seguente risposta:

> La ringraziamo di aver contattato American Standard, esprimendo le sue preoccupazioni riguardo alla musica di sottofondo usata nella pubblicità televisiva attualmente in onda e relativa alla nostra toilette di maggior pregio. La ringraziamo del disturbo che si è dato mettendosi in contatto con noi, e condividiamo i sentimenti che esprime circa qualcosa che chiaramente per lei è molto importante. All'inizio, quando abbiamo scelto la musica del *Requiem* di Mozart, ne ignoravamo il significato religioso. Lo abbiamo scoperto, in realtà, solo dopo che un piccolo numero di clienti, come lei, ci ha contattato. Benché esistano numerosi precedenti circa l'uso commerciale della musica a tema spirituale, abbiamo deciso di sostituire il brano di Mozart con un passaggio tratto dall'Ouverture del *Tannhäuser* di Wagner, che i nostri esperti musicali ci assicurano non avere importanza religiosa. La nuova musica andrà in onda a giugno.

È evidente che l'American Standard non riusciva a concepire altra ragione che la blasfemia per il risentimento degli spettatori. Il responsabile dei rapporti con i clienti non dev'essere stato nemmeno sfiorato dall'idea che la vera blasfemia potesse consistere nell'abuso di un'opera d'arte musicale. Secondo lui i clienti erano stati offesi nei loro sentimenti religiosi, non musicali.

Benché involontariamente, l'uso della musica di Mozart nella pubblicità televisiva ha determinato un'estesissima familiarità con un breve passo del *Requiem*, tolto dal suo contesto e soggetto ad associazioni non-musicali: in questo caso, il bisogno di acquistare un gabinetto. Questo genere di familiarità è tutt'altro che benefico per la condizione della musica classica oggi. Usare frammenti di grandi opere musicali per insinuarsi nella cultura popolare (o piuttosto nella mancanza di cultura popolare) non risolve la crisi della musica classica. L'accessibilità non la dà il populismo; l'accessibilità è data da interesse, curiosità e conoscenza maggiori. Certi edifici si fregiano di essere "accessibili alle sedie a rotelle". Per rendere un luogo "accessibile alle sedie a rotelle" basta semplicemente aggiungere rampe e ascensori tutte le volte che ci sono le scale. Nel caso della musica classica, l'educazione è la rampa, o l'ascensore, che la rende accessibile. L'educazione musicale deve iniziare a un'età molto precoce per potersi sviluppare organicamente, esattamente come accade per la comprensione del linguaggio verbale. E allora la musica diventa più una necessità che un lusso. La padronanza di uno strumento musicale, comunque, non è una condizione necessaria per poter comprendere o per potersi concentrare su un'opera musicale; l'unica condizione necessaria per ascoltare la musica è che non sia un'attività passiva.

Aristotele scrive, nel suo trattato sulla politica che «dunque il legislatore debba preoccuparsi soprattutto dell'educazione dei giovani nessuno può dubitarne: in realtà è questo che, negletto in uno stato, rovina la costituzione. Bisogna che l'educazione si

adatti a ciascuna costituzione, perché il costume proprio di ciascuna suole difendere la costituzione stessa e la pone in essere già in origine, ad esempio il costume democratico la democrazia, quello oligarchico l'oligarchia, e sempre il costume migliore promuove la costituzione migliore»[6]. Dalla musica si può apprendere un'incredibile quantità di cose utili per la vita, eppure il nostro attuale sistema di istruzione trascura del tutto questo campo, dall'asilo fino agli ultimi anni di scuola. Persino nelle scuole di musica e nei conservatori l'istruzione è altamente specializzata e spesso risulta scollegata dal contenuto effettivo della musica, e quindi dalla sua forza. La disponibilità di registrazioni e di riprese di concerti e opere è inversamente proporzionale alla scarsità di conoscenza e comprensione della musica prevalente nella nostra società. L'attuale sistema della pubblica istruzione è responsabile del fatto che la maggioranza della popolazione può ascoltare quasi qualsiasi pezzo musicale a piacimento, ma è incapace di concentrarvisi pienamente.

L'educazione all'ascolto forse è molto più importante di quello che possiamo immaginare, non solo per lo sviluppo di ogni individuo, ma anche per il funzionamento della società nel suo complesso, e quindi anche dei governi. Il talento musicale, la comprensione della musica e l'intelligenza uditiva sono aree spesso separate dal resto della vita umana, confinate nella funzione di intrattenimento o nel regno esoterico dell'arte d'élite. L'abilità di ascoltare diverse voci insieme cogliendo l'esposizione di ciascuna di esse separatamente, la capacità di ricordare un tema che fece la sua prima comparsa per poi subire un lungo processo di trasformazione, e che ora ricompare in una luce differente, e infine la competenza uditiva necessaria per riconoscere le variazioni geometriche del soggetto di una fuga sono tutte qualità che accrescono la comprensione. Forse l'effetto cumulativo di tali capacità e competenze potrebbe formare esseri umani più adatti ad ascoltare e a comprendere punti di vista diversi fra loro, esseri umani più abili nel valutare il proprio posto nella società e nella storia, esseri umani più pronti a cogliere non le differenze fra loro ma le somiglianze fra tutti.

---

[6] Aristotele, *Politica*, cit., Libro VIII, 1, p. 263.

Libertà di pensiero e interpretazione

Ho letto per la prima volta l'*Etica* di Spinoza quando avevo tredici anni. Ovviamente a scuola studiavamo la Bibbia – che per me è l'opera filosofica suprema. Comunque, la lettura di Spinoza mi aprì una nuova dimensione, ed ecco il motivo del mio costante interesse per le sue opere. «L'uomo pensa»: questo semplice principio di Spinoza è diventato la mia *forma mentis* esistenziale. La mia copia dell'*Etica* è sbrindellata, con le pagine piene di orecchie: per anni l'ho portata con me nei miei viaggi, e nelle camere d'albergo o negli intervalli dei concerti ho meditato sui suoi princìpi. Quest'opera è la miglior palestra per l'intelletto, perché Spinoza insegna con maggior completezza di ogni altro filosofo la radicale libertà di pensiero.

La libertà nell'accezione spinoziana non dispensa dalla disciplina a favore dell'arbitrarietà di pensiero, bensì è un processo attivo. Quanto più siamo capaci di determinare i nostri pensieri – i nostri propri pensieri, dunque creandoci una nostra personale esperienza della realtà – tanto più siamo capaci di autodeterminazione così da essere veramente liberi. È piuttosto facile credersi liberi nella moderna civiltà occidentale, così prodiga di opportunità – possiamo scegliere dove vivere, cosa leggere, cosa guardare alla televisione o su Internet – ma in realtà questo tipo di libertà richiede che si possieda un'acuta consapevolezza dei propri desideri. Senza tale consapevolezza, siamo solo in loro balìa e nell'impotenza di dar forma alle nostre idee e ai nostri atti.

Questa consapevolezza è diventata per me una specie di autoanalisi prefreudiana; Spinoza mi aiuta a considerare me stesso e ciò che mi circonda in modo oggettivo, contribuendo a rendere la vita sopportabile persino nell'esperienza del dolore; gli insegnamenti che Spinoza ci presenta nell'*Etica* ci consentono di percepire il mondo come un luogo che possiamo governare. Lo stesso Freud scrisse una volta in una lettera a Bickel: «Sono debitore a Spinoza per i suoi insegnamenti». Per contro Spinoza ammette, anticipando l'analisi freudiana, che non disponiamo di un controllo completo sulle nostre emozioni. Nell'*Etica* egli scrive: «Un affetto non può essere impedito né tolto se non mediante un affetto contrario e più forte dell'affetto da impedire»[7]. Non è sufficiente, quindi, comprendere a livello intellettuale che la gelosia, per esempio, ha un effetto negativo sull'organismo; essa deve essere contrastata da un'emozione ugualmente forte – la generosità, forse, o l'amore. Tuttavia, la capacità di creare un equilibrio emotivo dipende dalla consapevolezza intellettuale del problema. In questo modo Spinoza esige l'integrazione di tutti gli aspetti umani per raggiungere la libertà autentica.

Anche in musica, intelletto ed emozione sono strettamente legati, tanto per il compositore quanto per l'interprete. La percezione razionale e quella emotiva non

[7] Baruch Spinoza, *Etica*, trad. di Sossio Giametta, Bollati Boringhieri, Torino 2006[2], Parte IV, Proposizione 7.

sono in conflitto fra loro, anzi ciascuna guida l'altra, al fine di ottenere un equilibrio della comprensione in cui l'intelletto determina la fondatezza della reazione intuitiva, e l'elemento emotivo offre a quello razionale una sensibilità che umanizza l'insieme. Alcuni musicisti cedono alla convinzione superstiziosa che un eccesso di analisi di un brano musicale possa distruggere la qualità intuitiva e la libertà della sua esecuzione, confondendo la conoscenza con la rigidità, e dimenticando che la comprensione razionale non solo è possibile ma è assolutamente necessaria perché l'immaginazione abbia campo libero.

Il grande Voltaire una volta accusò Spinoza di «abuso di metafisica». Oggi, però, l'assoluto metafisico è più importante che mai. Pensare in maniera metafisica significa, in senso etimologico, andare al di là del materiale, del tangibile e del letterale, per comprendere sia l'essenza di un soggetto, sia la sua relazione con tutti gli altri soggetti, che si tratti di una persona, di un governo, di una voce in una fuga di Bach o di un fatto storico. Il pensiero liberato, in realtà, è una delle libertà più preziose in un'epoca in cui i sistemi politici, i vincoli sociali, i codici morali e la "political correctness" spesso condizionano il nostro modo di pensare.

Un'altra limitazione inevitabile al libero pensiero è il tentativo di semplificare la condizione dell'esistenza umana costruendo un sistema di credenze che renda inutile la formulazione di domande. Senza dubbio, porsi domande circa la propria esistenza comporta un grande sforzo, frenato dal timore di non essere capaci di rispondere a tali domande o, peggio ancora, dalla paura di arrivare a risposte che turbano. Tuttavia questo sforzo è l'arma più potente di cui disponiamo contro il dogmatismo; l'idea stessa di ricerca implica la volontà e il coraggio di imparare per gradi, senza alcuna garanzia di acquisire la piena conoscenza alla fine del processo. La ricerca di un sistema di credenze, al contrario, significa porre le basi dell'ideologia e del fondamentalismo. Quando un'idea viene inghiottita da un sistema perde la sua essenza e l'energia con cui venne concepita. Un sistema è per sua natura un insieme di regole relative all'applicazione delle idee e dei princìpi che preclude la necessità di ulteriori riflessioni, mentre un'idea per sua natura vive solo in un costante processo di sviluppo. Si potrebbe dire che un'idea ha la potenzialità di trascendere i concetti stabiliti, pervenendo a una prospettiva metafisica, mentre un sistema resta in un ambito terreno e inflessibilmente legato alla propria prospettiva.

L'ideologia, in qualsiasi forma si presenti, non è mai l'espressione di un'idea; è solo un veicolo per la sua attuazione. Nessuna idea può essere messa in atto in tutti i suoi aspetti in una volta sola, proprio come un interprete può offrire solo certi aspetti della musica in un'unica esecuzione, e non può esprimere tutti i contenuti della partitura. L'essenza distillata di un'idea, che è infinita, non va confusa con la sua attuazione, che è finita. L'essenza di un'idea non è soggetta a cambiare nel corso del tempo, mentre la sua attuazione varia, e dipende dal tempo, dalla percezione e dalla comprensione.

La capacità di distinguere fra un'idea e un'ideologia e di scegliere di rivedere i propri princìpi anziché accontentarsi di una soluzione preconfezionata non rappresenta una sfida solo per l'intelletto, ma anche per il carattere. In altre parole, l'uomo che possiede un'idea e ha osservato il modo in cui essa ha funzionato in passato è indotto a credere che tale idea possa applicarsi anche ad altre situazioni,

senza bisogno di ulteriori indagini. Questo è un esempio di ciò che Spinoza chiama conoscenza empirica, che deriva unicamente dall'osservazione di modelli o abitudini ricorrenti, e non da una comprensione dell'essenza. Questa conoscenza empirica, in termini filosofici, è monca e confusa. Avendo osservato che il sole sorge e tramonta ogni giorno, si può sostenere di sapere che il sole continuerà a sorgere e tramontare ogni giorno; tuttavia, secondo Spinoza, questa è una conoscenza di grado molto basso, poiché non include la comprensione e la capacità di spiegare perché le cose stiano così.

Spinoza esamina anche due tipi di conoscenza superiori. La ragione, che è il secondo tipo di conoscenza, consiste in «nozioni comuni e idee adeguate circa le proprietà delle cose»[8]. Essa è la conoscenza non di una manifestazione specifica di qualcosa, per esempio di un cerchio in particolare, bensì dei cerchi in generale. Il terzo tipo di conoscenza, ovvero la conoscenza intuitiva, ci permette di conoscere una cosa specifica senza la necessità di dimostrarla, come se appartenesse al secondo tipo di conoscenza[9]. Questo terzo tipo di conoscenza è stato criticato da molti, che giudicano il concetto oscuro e incomprensibile, tuttavia è il tipo di conoscenza che Spinoza considerava più potente.

Anche le idee più intelligenti e positive hanno sempre bisogno di essere sottoposte a un esame ulteriore, non foss'altro per la relazione che esiste fra contenuto e tempo; la nostra comprensione delle idee subisce una trasformazione costante secondo la progressione del tempo lineare. I princìpi della Rivoluzione francese, per esempio – libertà, uguaglianza, fraternità – non possono essere come scolpiti nella pietra, ma devono essere costantemente sottoposti a nuove valutazioni e adattati a nuove realtà. Anche la musica di Bach può essere espressa nei diversi linguaggi stilistici delle diverse epoche, a condizione però di affrontarla ogni volta come fosse la prima.

Nella nostra epoca, i grandi progressi della tecnologia e dei mezzi di comunicazione hanno prodotto, in un modo o nell'altro, una tendenza generale ad accontentarsi di semplici slogan, i quali non sono solo miseri sostituti delle idee ma vere e proprie aberrazioni dei concetti che pretendono di rappresentare. Essi costituiscono una specie di versione stenografica della conoscenza, e quando vengono accettati alla lettera possono condurre alla pigrizia mentale. La televisione, e spesso anche Internet, offrono informazioni senza dare tempo sufficiente per riflettere e comprendere; così un'invenzione potente e potenzialmente molto positiva si trasforma nello strumento ideale per la manipolazione della gente. A volte mi chiedo se un Hitler o un Goebbels sarebbero mai stati capaci di raggiungere la popolarità

---

[8] Baruch Spinoza, *Etica*, cit., Parte II, Proposizione 40, Scolio 2.

[9] Per fare un esempio matematico, quando si vuole trovare un quarto proporzionale (dati tre numeri, trovarne un quarto che è rispetto al terzo quello che il secondo è rispetto al primo, per esempio 1, 2, 3, 6) si deve moltiplicare il secondo numero per il terzo e dividere il prodotto per il primo. Per qualcuno che possiede solo la conoscenza empirica (il primo tipo di conoscenza) questa regola che ha sempre funzionato per i numeri piccoli dovrà di conseguenza funzionare per tutti i numeri. Chi usa la ragione (il secondo tipo di conoscenza) collegherà questa regola alla dimostrazione matematica, in questo caso di Euclide. Ma per la conoscenza intuitiva (il terzo tipo di conoscenza), la regola non è necessaria, perché *vediamo* il quarto numero senza bisogno di operazioni. Davanti al caso particolare, pensiamo alla regola, ma non facciamo calcoli.

senza l'aiuto della radio e dei cinegiornali. Grazie allo sviluppo delle nuove tecnologie, oggi si possono trovare informazioni su praticamente tutti gli argomenti in maniera facile e veloce come mai prima, tuttavia tali informazioni vengono accettate in modo quasi sempre passivo, e non c'è spazio, neanche su Internet, per una discussione ragionata sulle tante notizie superflue. La discussione esige il pensiero – cioè la formulazione di idee – e un'idea ha bisogno di tempo per essere sviluppata e per esprimersi. Per permettere a un'idea di crescere e restare flessibile occorre non solo un'esplorazione intellettuale costante, ma anche la capacità di riesaminare la propria posizione in una luce obiettiva. Con l'esperienza e attraverso la ripetizione, noi tendiamo ad arrenderci alla validità della conoscenza empirica, scegliendo la linea di minor resistenza. Al contrario, un carattere forte, per parafrasare Spinoza, lotta per trasformare l'osservazione in sapere – cioè per passare dalla conoscenza empirica alla comprensione dell'essenza – il che richiede il secondo e il terzo tipo di conoscenza. La conoscenza superiore previene l'influenza dei falsi pregiudizi, permettendoci di seguire una vita governata dalla ragione, la qual cosa è per Spinoza sinonimo di libertà. Secondo Spinoza[10], la ragione dovrebbe pervadere ogni pensiero, ogni emozione, ogni attività umana.

Il leitmotiv dell'*Etica* di Spinoza è che noi fondiamo la nostra finitudine sull'infinito. L'uomo è un essere finito, dato che egli non è autodeterminato in senso assoluto – in altre parole, non è la causa di se stesso. Solo Dio è causa di Sé (*causa sui*), e in questa capacità Egli è anche la causa di tutte le cose, compreso l'uomo. Quindi la finitudine dell'uomo si fonda sull'infinito. Quando si acquisisce la conoscenza vera – la conoscenza del secondo e del terzo tipo – e si è attivi nel senso spinoziano della creazione intellettuale ed emotiva, si accresce il nostro potere e ci si avvicina all'infinito.

Nello stesso modo, la finitudine di ogni interpretazione musicale si fonda sulla infinitudine delle possibilità a nostra disposizione. Lo spartito è la sostanza ultima, l'opera perfetta, mentre la sua interpretazione è un'espressione finita e transitoria, che si svolge nel tempo e ha un inizio e una fine. Essere in grado di afferrare la sostanza della musica in sé significa essere pronti a intraprendere una ricerca che non terminerà mai. Il compito del musicista che esegue un brano, dunque, non è quello di esprimere o interpretare la musica in quanto tale, ma di puntare a diventarne parte. È quasi come se l'interpretazione di un testo costituisse di per sé un sottotesto che si

---

[10] Scrive Spinoza: «Tutti i pregiudizi che passo a indicare dipendono da questo soltanto, che cioè gli uomini comunemente suppongono che tutte le cose naturali, come essi stessi, agiscano per un fine» (*Etica*, cit., Parte I, Appendice, p. 36). È l'ignoranza a fare sì che tali pregiudizi siano tanto forti, l'ignoranza di come funzionano le cose nella realtà. Quando un uomo a causa della sua ignoranza comincia a credere, per esempio, che Dio ha creato il mondo *per* l'uomo, egli inventa costruzioni assurde al fine di adeguare la sua concezione del mondo alla realtà. «[...] onde avvenne che tutti escogitassero diverse maniere di adorare Dio, secondo la loro indole, affinché Dio li preferisse agli altri, e dirigesse tutta la natura ad uso della loro cieca cupidità e insaziabile avidità. E così questo pregiudizio si mutò in superstizione, e mise profonde radici nelle menti; e questa fu la causa per cui ognuno si studiò, col massimo sforzo, di capire e di spiegare le cause finali di tutte le cose. Ma mentre cercavano di dimostrare che la natura non fa niente invano (che cioè non sia ad uso degli uomini), sembra che non abbiano dimostrato, se non che la natura e gli dei delirano proprio come gli uomini» (*Etica*, cit., Parte I, Appendice, p. 37).

sviluppa, confermando, variando e contrastando il testo reale. Questo sottotesto è insito nello spartito ed è a sua volta illimitato; esso deriva da un dialogo fra l'interprete e lo spartito, e la sua ricchezza è determinata dalla misura della curiosità dell'esecutore. In teatro, la funzione del sottotesto è più evidente: il regista e gli attori o i cantanti sono obbligati a raccontare la storia, mentre nel contempo esplorano anche la condizione oggettiva e soggettiva che guida ciascun personaggio. Essere "fedeli allo spartito", una frase che si sente ripetere spesso, significa molto di più che riprodurlo letteralmente in forma sonora; esaminando la questione da questa prospettiva, si può dire che non esiste fedeltà assoluta allo spartito. La fedeltà letterale rappresenta solo metà dell'equazione, l'altra metà è costituita dagli interrogativi che ci spingono ad analizzare e a comprendere ogni parte della musica in relazione alla natura ultima dell'insieme.

Una delle conclusioni più importanti cui giunge Spinoza è quella della necessità per l'essere umano di superare la contraddizione tra finito e infinito. Spinoza riuscì a esprimere la vera natura del modo di pensare giudaico-cristiano e, al tempo stesso, a tenersene al di fuori e addirittura a negarlo. Sia nella tradizione ebraica che in quella cristiana Dio crea il mondo ma è fuori di esso. Spinoza, al contrario, non direbbe che Dio crea il mondo, ma che lo produce – in termini filosofici, ne è la causa. Dio, per Spinoza, non è fuori dal mondo, e questa visione fu oggetto di aspre critiche da parte dei suoi contemporanei. La comunità ebraica olandese la considerò addirittura un motivo sufficiente per scomunicarlo. Il Dio del pensiero giudaico-cristiano, secondo Spinoza, è un'invenzione dell'uomo, il quale immagina che Dio pensi e agisca come fanno gli esseri umani. Kierkegaard, per fare un esempio di pensiero filosofico puramente cristiano, parla del riconoscimento da parte della creatura finita – l'essere umano – del proprio debito verso il creatore infinito, laddove Spinoza credeva piuttosto nella necessità di superare la contraddizione tra ciò che è finito e ciò che è infinito.

Questa è la chiave non solo per l'interpretazione della musica, ma anche per la comprensione della natura umana. Come esecutori noi dobbiamo accettare lo spartito stampato come una sostanza infinita e non dobbiamo mai dimenticare di essere finiti, transitori. Come esseri umani dobbiamo riconoscere di essere a livello individuale tutti ugualmente finiti rispetto all'infinita profondità della natura umana. Paradossalmente, l'essenza della nostra finitudine sta precisamente nella lotta che conduciamo con il fine di esistere per sempre, per diventare infiniti. Nessun essere umano, a meno che non sia sull'orlo della disperazione, liberamente vuole cessare di esistere. Molto spesso immaginiamo di cambiare il corso della nostra esistenza secondo l'interesse o il bisogno del momento, e si tratta di un esercizio avvincente, tuttavia è molto difficile immaginare le direzioni che avremmo potuto prendere in momenti diversi della nostra vita.

Un simile esercizio, per quanto affascinante, è assolutamente irrilevante nelle nostre vite. In musica, tuttavia, è molto utile immaginare cosa avrebbe potuto scrivere un compositore se avesse scelto una diversa direzione, in senso melodico, armonico o ritmico. Il Preludio di *Tristan und Isolde* si aprirebbe in maniera completamente differente se la prima enunciazione del tema nelle tre battute iniziali avesse una piena risoluzione armonica prima di procedere alla ripetizione della medesima

enunciazione. Per come è scritta, essa conduce solo a una risoluzione armonica parziale. Nello stesso modo è interessante immaginare come sarebbe diverso il mondo oggi se, per esempio, non esistesse una sola superpotenza e se la Guerra fredda non fosse finita. L'unilateralità della politica americana odierna non dipende solo dal modo di pensare americano ma è soprattutto il risultato dell'assenza di un'altra potenza mondiale in grado di controbilanciare gli Stati Uniti.

La costituzione di un paese potrebbe essere paragonata a uno spartito e i politici ai suoi interpreti, i quali devono costantemente agire e reagire secondo i princìpi che essa enuncia. In una democrazia, il popolo può mettere in discussione la costituzione e adattarla al mutamento dei tempi, quasi fosse una sinfonia composta collettivamente. E come l'interprete deve essere costantemente vigile e tanto curioso da riesaminare le idee di interpretazione e di esecuzione che ha elaborato in precedenza, così un politico deve essere consapevole di come agisce, o non agisce, la propria nazione rispetto ai princìpi secondo i quali i costituenti scelsero di vivere. La spontaneità è necessaria non solo nell'esecutore ma anche nel politico, che deve essere tanto flessibile da adeguare la sua idea del da farsi alla realtà corrente. Vale qui la pena di sottolineare come ci sia una differenza significativa fra spontaneità, o flessibilità, e la mancanza di una concezione, o di un pensiero strategico. La flessibilità è indispensabile per la sopravvivenza della democrazia, che vive del costante dialogo fra gli elettori, gli uomini politici e gli indirizzi politici.

La democrazia è un'idea nata in Grecia migliaia di anni fa. Nel corso dei secoli, l'idea originaria è andata perduta, come dimostrano le forme contemporanee del processo democratico. Nella Grecia antica, solo i saggi potevano votare e determinare il corso dell'azione di governo per il bene pubblico. Oggi il diritto al voto è accessibile a tutti, com'è giusto che sia, ma abbiamo negato agli elettori l'opportunità di un'istruzione completa. Oggi il mondo politico è moderno solo nelle sue manifestazioni esteriori; la tecnologia ha reso le comunicazioni molto più efficienti, il che sfortunatamente ha portato allo sfruttamento e alla manipolazione di quanti non hanno ricevuto un'istruzione. L'elettore medio nella nostra società non ha una buona conoscenza di alcuna arte o scienza – così essenziali, secondo il pensiero greco antico, per l'intelligenza del governo – ed è incapace di andare con il pensiero al di là del presente e dell'immediato futuro e quindi di comprendere appieno le conseguenze dell'azione politica. Il risultato è una società doppiamente inadeguata, in cui i politici, per riuscire a rimanere al potere un tempo sufficiente a realizzare qualche cambiamento, sono costretti a un'azione tattica anziché strategica, mentre la gente viene manipolata e mantenuta nell'ignoranza per quanto riguarda le questioni di maggior rilievo.

Uno degli aspetti più importanti del pensiero politico è la capacità di ricorrere alla strategia per modificare lo stato delle cose, non diversamente da ciò che fa il compositore che costruisce in maniera strategica il suo lavoro, presentando prima il materiale e trasformandolo solo successivamente. Anche l'esecutore deve essere capace di "sentire" con l'orecchio interno l'ultima nota di un pezzo di musica quando sta per suonarne la prima; per poter fare ciò, egli deve creare la propria personale realizzazione fisica dello spartito – un termine che preferisco rispetto a quello iperabusato di interpretazione – in maniera strategica più che tattica, agendo più che

reagendo. L'approccio tattico è sempre condizionato dalla reazione dell'esecutore agli elementi armonici, ritmici e melodici per come essi si presentano e il risultato non sarà mai la costruzione di un insieme organico costituito da tutti questi elementi. Solo l'esecutore capace di pensiero strategico è in grado di comunicare all'ascoltatore la struttura di un pezzo musicale, e non semplicemente i diversi umori che esso contiene.

Diventare davvero liberi e spontanei nell'esecuzione musicale è come diventare padroni dei propri pensieri, secondo i princìpi esposti da Spinoza. E così come è facile confondere il diritto di pensare liberamente con la libertà di pensiero, è possibile anche che ci si senta spontanei durante un'esecuzione quando in realtà la propria azione è limitata dalla tendenza a reagire agli avvenimenti musicali per come si presentano. La leggenda narra che Abu Nuwas, un poeta arabo dell'ottavo secolo, si presentasse a Khalaf al-Ahmar per chiedergli consiglio sul modo di scrivere poesia, e si sentisse dire di cominciare con l'imparare a memoria mille poesie. Abu Nuwas ubbidì e poi tornò a recitarle davanti al suo maestro, che a quel punto gli ingiunse di dimenticarsele subito. L'aneddoto, benché qui l'abbia semplificato al massimo, descrive in maniera esatta il processo che il musicista deve affrontare quando studia un lavoro che non gli è familiare. In altre parole, egli deve aver interiorizzato la struttura dell'opera al punto da non ricorrere mai durante l'esecuzione al pensiero intellettuale; d'altra parte, può confidare nel fatto che i suoi moti spontanei emergano dalla conoscenza approfondita del lavoro e non siano un ghiribizzo personale.

Quando leggo o suono uno spartito per la prima volta, non mi è obiettivamente possibile avere alcuna familiarità o comprensione intellettuale del pezzo; la prima reazione è quindi solo istintiva, frutto dell'impressione iniziale. Ma neanche il musicista di maggior talento al mondo sarà capace di analizzare un lavoro a prima vista. Dopo questo contatto iniziale, posso procedere a un'analisi del brano, lavorando su di esso, riflettendoci sopra, mettendolo per così dire a soqquadro, e così facendo acquisisco una conoscenza di gran lunga maggiore di quella che ne avevo dopo la prima lettura. In genere, in questa fase del procedimento può andare persa buona parte della freschezza del primo contatto. La prima reazione intuitiva è stata l'inizio di un processo che adesso è diventato soprattutto razionale, poiché la mia maggiore preoccupazione a questo punto è quella di comprendere l'anatomia del pezzo, senza la quale mi sarebbe impossibile esprimerne la struttura. Occorre quindi osservare i rapporti fra tutti i diversi elementi della musica. Tuttavia, avere assimilato la struttura è solo una parte del cammino necessario per arrivare a una comprensione reale della musica. Il passo successivo è frutto della conoscenza il più dettagliata possibile del materiale musicale, conoscenza che mi permette di rivivere il primo approccio, questa volta però con una sorta di ingenuità voluta, che mi dà modo di svolgere il pezzo come se la musica venisse composta a mano a mano che la suono. Molto spesso, dopo aver lavorato così a fondo, durante l'esecuzione mi succederà qualcosa di inaspettato, che mi farà andare in una direzione che mai, in nessuna delle volte in cui ho suonato il pezzo a casa, mi è venuta in mente. Questa realizzazione spontanea, però, non sarebbe stata possibile senza le innumerevoli ripetizioni e la familiarità che deriva da uno studio intenso. Ecco perché l'improvvisazione – cioè imboccare una direzione inaspettata, permettendo alle dita, al cuore, al cervello, alla

pancia di cooperare in maniera non premeditata – è uno stato di grande beatitudine nella vita di un essere umano, oltre che il fondamento del fare musica.

Non esiste alcun sostituto possibile per la conoscenza, la conoscenza di sé o la comprensione metafisica dello spartito e della propria relazione con esso; e neppure il talento più grande o la più accurata preparazione possono compensare la mancanza di questi elementi. «L'uomo pensa» dice Spinoza, e questo pensare è il risultato di un dialogo fra intelletto, emozioni e intuizione. Ciò vale non solo per il pensiero di ciascun individuo, ma per i gruppi di persone e addirittura per le nazioni. Come abbiamo visto nella storia del Medio Oriente, l'esclusione di una o più parti dal dialogo può avere conseguenze disastrose, il cui risultato è addirittura il terrorismo. L'inclusione nel dialogo di tutte le parti in gioco, sia nell'ambito della politica internazionale, sia in quello della coscienza individuale, non garantisce l'armonia perfetta, ma crea le condizioni necessarie per la cooperazione.

L'orchestra

Edward Said disse che la musica ha in sé qualcosa di sovversivo. Come tante affermazioni in materia musicale, esprime qualcosa che riguarda più il modo in cui noi percepiamo la musica che la musica in sé. Non c'è dubbio, comunque, che Said avesse ragione: in musica, note e voci diverse si incontrano e si legano l'una all'altra in un andamento comune o in un contrappunto, che significa esattamente ciò che dice la parola – un punto contro l'altro. Tuttavia, anche nell'atto di sfidarsi a vicenda, le due voci si incastrano in maniera perfetta, arrivando a completarsi a vicenda. In tutta la musica vige una gerarchia permanente dell'ascolto che consiste nella differenza fra voci principali, secondarie e di accompagnamento. Il rapporto fra le voci principali e le secondarie è definito in maniera chiara dalle loro rispettive funzioni. Il rapporto fra queste voci e l'accompagnamento, invece, è meno ovvio; l'accompagnamento può sostenere o completare le voci principali e secondarie, ma può anche agire in maniera sovversiva, caratterizzando la musica in modo tale da costringere le voci principali a essere sempre consapevoli della figura di accompagnamento. Ma per quanto importante, l'accompagnamento non deve mai azzardarsi a mettere in discussione l'importanza delle voci principali. Nella musica da camera e nell'orchestra una delle minacce più gravi all'equilibrio dell'*ensemble* viene dal fatto che gli strumenti, o i gruppi di strumenti che suonano lunghi passaggi di accompagnamento, hanno la tendenza a dimenticare la propria rilevanza, scadendo verso l'esecuzione passiva delle note. Deve essere spiazzante, per esempio, suonare la parte del secondo violino o della viola in una ouverture di Rossini, dove il soggetto principale viene svolto dai primi violini o dai fiati, soprattutto se si sente che il proprio contributo potrebbe essere maggiore. Il risultato paradossale di questa frustrazione è però che il musicista, se perde la consapevolezza oggettiva del rapporto fra la propria voce e la voce principale, non solo sabota la preminenza della voce principale, ma degrada anche il proprio contributo. Il direttore austriaco Josef Krips si espresse in maniera assai stringata, anche se in termini non molto professionali dal punto di vista musicale, quando disse che gli accompagnamenti in Mozart possono essere aristocratici o plebei, ma mai burocratici.

Il movimento lento nella *Sonata* op. 13 *"Patetica"* di Beethoven (vedi Esempio 8) si apre con una melodia apparentemente semplice. Quando lo esaminiamo più attentamente, però, ci accorgiamo che una voce principale serpeggia per l'intero passaggio, e che una linea secondaria di basso la accompagna, nel senso più pieno della parola – cioè non si limita a seguirla, bensì dice qualcosa di suo, salendo quando la melodia scende e viceversa – quindi le due voci conversano e si influenzano a vicenda. Contemporaneamente c'è una voce mediana che garantisce una sensazione di continuità e fluidità.

Nell'ultimo Preludio dal Libro I del *Clavicembalo ben temperato* di Bach (vedi Esempio 9), ci sono tre voci diverse, ognuna delle quali gareggia per ottenere la

nostra attenzione in momenti diversi. Le due superiori hanno uguale importanza e sono sicure di sé, intrattenendo un dialogo fra pari. La linea di basso ha un movimento lento, continuo, che svolge una funzione melodica assai meno importante ma è in grado di condizionare il dialogo fra le due voci superiori attraverso cambiamenti armonici che costringono le voci principali a stare continuamente sul chi vive.

Anche nelle arie operistiche di Bellini, Donizetti o Verdi, in cui è chiaro che c'è solo una voce principale, quella del cantante in scena, e che l'orchestra si limita a fornire l'accompagnamento, risulta evidente come questo svolga un'importante funzione ritmica e armonica, condizionando e caratterizzando palesemente la linea del canto.

Schönberg arrivò al punto di definire chiaramente l'importanza delle varie voci, indicando la linea principale, *Hauptstimme* – "voce guida" – e la parte secondaria, *Nebenstimme* – "voce secondaria" o di "commento" (vedi Esempio 10). La gerarchia che vige in tutta la musica rispetta l'individualità di ciascuna voce, che può non avere gli stessi diritti, ma certo ha la stessa responsabilità di tutte le altre. Ovviamente, è assai più facile raggiungere questo obiettivo nella musica che nella vita; com'è difficile nel mondo creare l'uguaglianza all'interno di una gerarchia!

Nei periodi dominati da regimi autoritari o autocratici gli artisti, nonostante le condizioni assai restrittive in cui vivevano, sono spesso riusciti a rimanere fedeli a se stessi. La cultura, in quei contesti, è spesso l'unico ambito in cui esercitare il pensiero indipendente, l'unico modo che permette alle persone di incontrarsi da uguali e scambiarsi liberamente le idee. La cultura diventa la voce principale degli oppressi, subentrando alla politica come forza guida del cambiamento. Spesso, nelle società che subiscono l'oppressione politica o che attraversano un vuoto di leadership, la cultura prende dinamicamente l'iniziativa e modifica le condizioni esterne, influendo sulla coscienza collettiva. Di tale fenomeno esistono molti esempi straordinari: la letteratura del samizdat nell'ex blocco orientale, la poesia e la drammaturgia sudafricane durante l'apartheid, la letteratura palestinese nel mezzo di un profondo conflitto. Per contro, i regimi totalitari si sono serviti degli artisti, presentando le loro opere come il vertice di una società efficientissima e acculturatissima – uno degli sfruttamenti più cinici che si possano immaginare, poiché altera di proposito lo spirito della creatività artistica.

Una delle vittime di questo genere di sfruttamento fu Šostakovič, che rappresentò, attraverso la musica, la natura oppressiva della vita nell'Unione Sovietica. Stalin strumentalizzò la fama internazionale di Šostakovič, sostenendo che la sua musica ritraeva i valori positivi della società sovietica. Questa interpretazione volutamente erronea arrivò al punto di condizionare l'esecuzione della musica di Šostakovič in Occidente, dove la sua opera acquistò un carattere unidimensionale e una brillantezza di superficie che sono lontanissimi dal sarcasmo e dall'ironia che erano nelle intenzioni del compositore.

La cultura favorisce i contatti fra le persone e le avvicina, promuovendo la tolleranza. È per questo che Edward Said e io abbiamo dato vita al progetto del West-Eastern Divan con l'intento di riunire musicisti provenienti da Israele, dalla Palestina e da altri paesi arabi, per fare musica insieme, e poi – quando ci rendemmo conto

dell'interesse sollevato da questa idea – per fondare un'orchestra. Prendemmo il nome del nostro progetto, West-Eastern Divan, da una raccolta di poesie di Goethe, che fu uno dei primi europei a interessarsi in maniera autentica alle altre culture. Egli scoprì per la prima volta la religione islamica quando un soldato tedesco che aveva combattuto in una delle campagne spagnole gli mostrò una pagina del Corano che aveva riportato con sé. Goethe provò un tale entusiasmo che cominciò a studiare l'arabo all'età di sessant'anni. Scoprì così il grande poeta persiano Hafiz, e da ciò trasse l'ispirazione per una serie di poesie focalizzate sull'idea dell'altro, il *Divano occidentale-orientale*, che fu pubblicato per la prima volta quasi duecento anni fa, nel 1819. È piuttosto interessante notare come, nello stesso periodo, Beethoven stesse scrivendo la *Nona Sinfonia*, il suo celeberrimo credo nella fratellanza tra gli esseri umani.

Le poesie di Goethe diventarono un simbolo dell'idea che è alla base del nostro esperimento di riunire musicisti arabi e israeliani. L'esperimento è iniziato nel 1999, a Weimar, il che rese ancora più appropriato dare all'orchestra questo nome tratto dalla raccolta di poesie goethiane. La piccola città della Turingia rappresenta per molti versi il meglio e il peggio della storia tedesca: dal diciassettesimo al diciannovesimo secolo Weimar fu la patria culturale di Bach, Liszt, Goethe e Schiller. La cittadina è ricca di monumenti e musei dedicati a queste grandi figure e alle loro opere intellettuali. Tuttavia, dalla Seconda guerra mondiale in poi, il campo di concentramento di Buchenwald, che sorge a poca distanza, ha gettato la sua ombra anche sugli intenti più alti e nobili dell'umanità, fungendo da costante memento dell'estremo opposto: la capacità umana di abbandonarsi a crudeltà, ferocia e devastazione. Questa storia complessa, che da allora si è intrecciata alla storia dello Stato di Israele, fissò lo scenario della prima sessione dell'orchestra, di cui fanno parte giovani provenienti dalla Palestina e dai territori occupati, palestinesi provenienti da Israele, siriani, libanesi, giordani, egiziani e naturalmente israeliani.

Ogni volta che si suona, in un *ensemble* da camera o in un'orchestra, si devono fare nello stesso tempo due cose molto importanti. Una è esprimersi – altrimenti non si sta contribuendo all'esperienza musicale – l'altra è ascoltare gli altri musicisti, il che è indispensabile per fare musica. Nel caso che si suonino gli archi, l'altro da ascoltare può essere il proprio vicino, con cui dividiamo il leggio, suonando la stessa parte. Nel caso si suonino i fiati, l'altro forse sta suonando uno strumento diverso che contrappunta la nostra voce. In ogni caso, è impossibile suonare in maniera intelligente in un'orchestra se ci si concentra solo su una di queste due cose. Non basta eseguire benissimo la propria parte; se non si ascolta, il proprio suono può diventare così forte da coprire le altre parti, o così sommesso da non essere più udibile. D'altro lato, neanche ascoltare è sufficiente. L'arte di eseguire la musica è l'arte di suonare e ascoltare simultaneamente, l'una cosa intensifica l'altra. Ciò accade tanto a livello individuale che collettivo: l'atto del suonare è reso più intenso dall'ascolto, e ogni voce è resa più intensa dalle altre voci. Una delle ragioni principali per cui fondammo l'orchestra fu questa qualità dialogica intrinseca alla musica. Edward Said nei suoi colloqui con i giovani musicisti chiarì come la separazione fra le persone non rappresenta la soluzione di nessuno dei problemi che ci dividono, e che la mancanza di conoscenza degli altri non è di aiuto.

Durante il *workshop* avevamo intenzione di aprire un dialogo, di fare ognuno un passo avanti per cercare un terreno comune fra persone estranee. Con emozione osservammo cosa accadde quando un musicista arabo si trovò a dividere il leggio con un musicista israeliano: entrambi cercavano di suonare la stessa nota con la stessa dinamica, la stessa arcata, lo stesso suono, la stessa espressione. Tentavano di fare insieme una cosa che appassionava entrambi, perché, dopo tutto, indifferenza e musica non possono coesistere. La musica esige un atteggiamento sempre appassionato, indipendentemente dal livello di competenza che si è raggiunto. Il principio fondamentale dell'orchestra era piuttosto semplice e dal momento in cui i giovani musicisti accettarono di suonare anche solo un'unica nota insieme, essi non poterono più guardarsi con gli stessi occhi di prima. Ma se nella musica erano capaci di sostenere un dialogo suonando insieme, allora voleva dire che anche il dialogo verbale normale, quello in cui si aspetta a parlare che l'altro abbia finito di dire quel che ha da dire, sarebbe stato molto più facile. Questo fu il nostro punto di partenza, e fin dall'inizio Edward e io fummo molto ottimisti, nonostante quello che lui definì «un cielo sempre più fosco», con una preveggenza che si è tristemente rivelata fin troppo esatta.

Sono giunto a credere che moralità e strategia non siano termini che si escludono a vicenda, anzi vanno per così dire mano nella mano in questo conflitto, allo stesso modo in cui è impossibile, nella musica, separare la comprensione razionale dal coinvolgimento emotivo. Il dialogo fra intelletto ed emozione può servire anche a mitigare un atteggiamento dogmatico verso la religione, dando vita a una voce importante che contrappunta la potenziale monotonia del fervore religioso. Il Vecchio Testamento, il Nuovo Testamento e il Corano sono tutte fonti di saggezza infinita, quando vengono letti da una prospettiva indipendente, antidogmatica. Leggere questi testi in maniera filosofica ci consente una migliore comprensione non solo della storia, ma anche del comportamento degli esseri umani. Tuttavia, laddove vengano interpretati letteralmente o senza la partecipazione di tutti gli aspetti dell'intelligenza umana, tali testi non possono fornire l'unica e sola linea di condotta per l'esistenza umana. In un discorso pronunciato a Marburg, in Germania, nel febbraio del 2007, l'ex cancelliere tedesco Helmut Schmidt espose questa opinione, suffragandola con il racconto di diverse esperienze fatte nella sua lunga carriera politica. In molti casi, sostenne Schmidt, sarebbe stato impossibile prendere decisioni difficilissime senza ricorrere alla ragione. Le convinzioni religiose e morali andavano isolate dal problema in esame, che si trattasse di decidere il prolungamento della legge di prescrizione per il reato di omicidio o di negoziare con i terroristi che avevano rapito un esponente del governo. In casi del genere, i testi religiosi non potevano offrire alcun aiuto, e nessuna giustificazione poteva venire dall'affidarsi al proprio senso di moralità. In queste situazioni logoranti, Schmidt si era fatto guidare solo dalla ragione.

Il concetto di ragione ci riporta all'assioma di Spinoza secondo cui l'uomo pensa, e senza pensiero risulta inevitabilmente degradato. Musica e religione condividono un'ansia comune per il rapporto fra gli esseri umani, e fra l'uomo e l'universo. L'impegno nella musica esige una ricerca incessante dell'interezza nonostante l'infinita diversità presente in ogni singola opera; nella religione, questo

atteggiamento ha il suo parallelo nella strenua lotta dell'individuo per raggiungere l'unità con il creatore. La religione, però, si preoccupa soprattutto del rapporto fra l'uomo e l'universo, mentre la musica classica occidentale è più interessata a esplorare la complessità dell'esistenza individuale, e proprio per questo è considerata profana. Tuttavia, sia la musica che la religione in sostanza si cimentano con il paradosso del tentativo dell'essere finito di diventare infinito. Il compositore più capace di trascendere tale paradosso fu Bach, le cui opere, tanto quelle di musica sacra quanto quelle di musica profana, sono intrise di pietà e di profondo rispetto per l'individuo.

Nel West-Eastern Divan il linguaggio universale e metafisico della musica crea un collegamento fra questi giovani; il linguaggio della musica è un dialogo continuo. La musica è la struttura comune – il linguaggio astratto dell'armonia in antitesi con le molte lingue parlate nell'orchestra – che consente di esprimere ciò che è difficile o addirittura proibito rendere a parole. In musica, niente è indipendente. La musica esige un equilibrio perfetto fra intelletto, emozione e carattere. Addirittura, sono convinto che se questo equilibrio venisse raggiunto, gli esseri umani e persino le nazioni sarebbero in grado di interagire con maggiore facilità. Attraverso la musica è possibile immaginare un modello sociale alternativo, in cui l'utopia e il pragmatismo uniscono le forze, mettendoci in condizione di esprimerci liberamente e di ascoltare gli uni le preoccupazioni degli altri. Questo modello ci permette di intuire come il mondo potrebbe o dovrebbe funzionare, e come in realtà a volte riesce a funzionare. Fin dall'inizio, siamo stati convinti che i destini dei nostri due popoli – il popolo palestinese e il popolo israeliano – fossero collegati in maniera inestricabile, e che quindi il benessere, la dignità e la felicità dell'uno dovessero inevitabilmente essere quelli dell'altro. Sfortunatamente non è questa, oggi, la visione delle cose in Medio Oriente.

La prima sessione della West-Eastern Divan Orchestra, a Weimar, venne finanziata dal programma europeo delle Capitali della Cultura. L'anno seguente, il 2000, Bernd Kauffmann, che aveva responsabile di Weimar Capitale della Cultura nel 1999, si incaricò di cercare i finanziamenti necessari perché il progetto potesse continuare, poiché era chiaro che il nostro non poteva essere stato un evento unico, senza possibilità di replica. Quell'estate ricevemmo la visita dei membri del consiglio della Chicago Symphony Orchestra, che furono conquistati dal nostro progetto tanto da impegnarsi a ospitare l'orchestra l'anno successivo, a Chicago. L'offerta aveva il grande vantaggio di dare ai giovani musicisti – alcuni dei quali non avevano mai sentito dal vivo prima di allora un'orchestra sinfonica professionale, né tanto meno una delle maggiori del mondo – l'opportunità di assistere alle prove e alle esecuzioni della Chicago Symphony Orchestra nella sua sede estiva, a Ravinia. Con il procedere dell'anno, la situazione politica fra Israele e Palestina andò deteriorandosi ulteriormente, da ultimo sfociando nella seconda Intifada. Per giunta, nell'immediato futuro non c'era alcuna chiara prospettiva circa la possibilità di acquisire una sede. Per questi motivi, Edward Said e io accarezzammo persino l'idea di lasciare tutto in sospeso per un anno, ma questo comportava il rischio di perdere lo slancio accumulato in due anni di lavoro.

Nel dicembre 2001 ricevetti una visita di Bernardino Leon, che all'epoca era il

direttore della Fondazione per le Tre Culture, in Spagna. Come il nome lascia intendere, lo scopo di tale fondazione è quello di favorire lo scambio culturale non solo fra le tre religioni, ebraismo, cristianesimo e islam, ma anche fra le tre civiltà collegate a ciascuna di esse. Bernardino Leon arrivò a Chicago con la proposta di continuare il progetto del Divan a Siviglia. Nelle nostre conversazioni, Edward Said e io ricordavamo spesso il fatto che musulmani, ebrei e cristiani erano riusciti a vivere in armonia solo una volta nel corso della storia: in Andalusia, e quel periodo era durato sette secoli. Quindi, entrambe le nostre parti accolsero subito con entusiasmo l'offerta di andare a Siviglia, e nel 2002 il *workshop* si svolse lì. La nostra linea, sia a Weimar che a Chicago, era sempre stata quella di invitare i musicisti del luogo a unirsi all'orchestra – i tedeschi e gli americani che erano interessati al progetto – e ciò aveva comportato la sensazione di appartenere di volta in volta al posto in cui ci si trovava, anziché sentirsi meramente un corpo estraneo in uno scenario anonimo. Quando arrivammo in Andalusia, ci rendemmo conto di quanto questo luogo si adattasse al nostro progetto: gli andalusi hanno secoli di storia in comune con gli ebrei e gli arabi, e quindi avevano particolarmente a cuore il progetto del Divan. Manuel Chavez, presidente della regione Andalusia, a quel punto si offrì di trovare una sede permanente per il *workshop*, una decisione questa che in nessun modo gli avrebbe portato dividendi politici. Quando gli domandai come mai, nonostante ciò, sostenesse così fervidamente il progetto, rispose che la Spagna in generale (e l'Andalusia in particolare), se oggi è quello che è, lo deve al fatto che ebrei e musulmani qui coesistettero per così tanti anni, contribuendo allo sviluppo del paese e della sua cultura. Se in qualche modo l'Andalusia poteva restituire oggi quello che aveva ricevuto da quei popoli nel corso dei secoli, sentiva che era non solo un dovere ma anche un privilegio sostenere questo progetto. Edward e io fummo molto colpiti dal suo modo così idealista di pensare.

Una delle tracce più visibili dell'ispirazione e dell'influsso reciproco fra le tre culture è l'arte decorativa mudéjar, presente in molti palazzi, chiese e sinagoghe di tutta l'Andalusia. La parola *mudéjar* viene dall'arabo *mudajjan*, che significa "quelli cui è permesso rimanere", in altre parole i musulmani che si sottomisero alla legge dei re cristiani, i quali a loro volta erano così affascinati dagli intarsi, dalle piastrelle e dalle ceramiche dei palazzi arabi e delle moschee, che assunsero gli stessi artigiani per costruire e decorare i loro palazzi e le loro chiese. Esiste un'estetica comune, che si riflette in molte strutture sacre e profane di tutte le culture di questo periodo; gli stessi motivi e disegni islamici venivano adattati alla croce cristiana e alla stella di David. Adesso, nella medesima regione, molti secoli dopo, ai musicisti della West-Eastern Divan Orchestra si offriva la possibilità di ricreare, in piccolo, questo scambio creativo, usando le strutture della musica classica occidentale come estetica comune.

Oltre al profondo significato simbolico del portare l'orchestra in Andalusia, sia il luogo dove si svolgevano le prove sia gli alloggi dei giovani musicisti erano l'ideale. L'ostello Lantana a Pilas, a circa quaranta chilometri da Siviglia, combina l'atmosfera di un campus universitario a quella di un ameno rifugio. In effetti un tempo era un monastero, e gli alloggi sono semplici ma più che adeguati. C'è una piscina olimpionica dove i musicisti possono sfuggire al caldo cocente dell'Andalusia

(e di Beethoven!), e fra gli edifici in cui si svolgono le prove, la caffetteria e la casa dello studente ci sono folti prati verdi che spesso diventano luogo di conversazioni, di dibattiti o di semplici festeggiamenti fino alle prime ore del mattino. A Pilas, le prove si tengono per tutto il giorno, e l'insegnamento privato impartito dai membri della Staatskapelle Berlin continua per tutto il tempo necessario perché ciascun musicista possa dare il maggior contributo possibile all'orchestra, indipendentemente dal grado di preparazione o di esperienza precedente. Per me è stata una fonte di grande piacere e di orgoglio che i musicisti della Staatskapelle si siano lasciati coinvolgere così tanto dal progetto da considerarlo come proprio. Questo impegno non era affatto scontato da parte dei musicisti tedeschi, per i quali il conflitto israeliano-palestinese era solo un problema di cui leggevano sui giornali. I musicisti della Staatskapelle sono ora completamente dediti al nostro progetto e non risparmiano gli sforzi per guidare i nostri giovani verso un modo di fare musica che mi sta molto a cuore.

La discrepanza fra i livelli più alti e più bassi di competenza e di esperienza dei membri dell'orchestra è incredibilmente cresciuta nel corso degli anni. All'inizio, tutti i musicisti erano studenti di un'età compresa fra i quattordici e i vent'anni, che mostravano un insolito talento musicale, ma molti di loro non avevano ricevuto l'istruzione necessaria per diventare musicisti professionisti. Col tempo, e con il sostegno degli insegnanti impegnati nel progetto e l'aiuto delle borse di studio all'estero, alcuni di questi studenti sono entrati in orchestre come Damascus Symphony, Israel Philharmonic, Cairo Symphony e persino Berliner Philharmoniker. La spalla e il primo contrabbasso di quest'ultima (un israeliano e un egiziano) e il primo timpano della Israel Philharmonic sono membri della Divan Orchestra, e a volte si trovano nella stessa sezione insieme a studenti che suonano i propri strumenti solo da due o tre anni. Per gli studenti è un'opportunità magnifica; da parte dei professionisti è un gesto di generosità e dedizione alla causa dell'orchestra. Dopo tutto, il progetto non ha come unica finalità che l'orchestra suoni nei concerti; i professionisti che continuano a tornare con l'orchestra non lo fanno solo per gli aspetti musicali, ma perché questo è un modo umanitario di affrontare un conflitto che naturalmente è anche il loro.

La West-Eastern Divan Orchestra, è chiaro, non può portare la pace. Tuttavia, può creare le condizioni per una comprensione senza la quale è impossibile anche solo parlare di pace. Può stimolare la curiosità dei singoli, inducendoli ad ascoltare i racconti altrui, e può ispirare il coraggio necessario a udire ciò che si preferirebbe non udire. Poi, avendo ascoltato l'inaccettabile, forse diventa possibile accogliere almeno la legittimità del punto di vista altrui. Spesso la gente ha definito il Divan un meraviglioso esempio di tolleranza, un termine che non mi piace, perché tollerare qualcosa o qualcuno sottintende una implicita negatività: si è tolleranti nonostante la presenza di certe qualità negative. Il significato della parola tolleranza è del tutto improprio se vediamo in essa solo una forma di generosità altruistica. Racchiude in sé qualcosa di presuntuoso: io sono meglio di te. Goethe espresse in maniera sintetica questo concetto quando disse: «Limitarsi a tollerare è un insulto; la vera assenza di pregiudizi vuol dire accettazione». La vera accettazione, potrei aggiungere, significa riconoscere la differenza e la dignità dell'altro. In musica, questo è rappresentato perfettamente dal contrappunto o polifonia. L'accettazione della libertà e

dell'individualità dell'altro è una delle lezioni più importanti che la musica ci impartisce.

La Rivoluzione francese ci ha dato tre concetti elevati e veritieri – libertà, uguaglianza e fraternità. Questi ideali non solo esprimono le aspirazioni dell'essere umano, ma sono anche articolati secondo un ordine logico. Non può esserci l'uguaglianza senza la libertà, e certo la fraternità è impossibile senza l'uguaglianza. La musica, che si sviluppa nel tempo, dimostra che l'ordine di comparsa del materiale determina inevitabilmente il contenuto come pure il modo in cui viene percepito. I giovani musicisti del Medio Oriente hanno la libertà di scegliere se partecipare o no al *workshop* del West-Eastern Divan. Ma sanno che se vengono, conosceranno l'uguaglianza che è loro negata in patria. Esiste una miriade di condizioni che creano l'uguaglianza all'interno dell'orchestra e che possono, con la disciplina personale, essere trasferite nella vita civile. Quando sono applicate a livello personale, queste condizioni aiutano a cambiare, se non la realtà politica, almeno la prospettiva individuale, che è la maniera più modesta, e al tempo stesso forse la più efficace, di cambiare il modo generale di affrontare il conflitto.

Come scrisse Edward Said: «Il mio amico Daniel Barenboim e io abbiamo scelto questa strada per ragioni umanitarie più che politiche, nel presupposto che l'ignoranza non sia la strategia giusta per una sopravvivenza sostenibile». Quando i palestinesi si trovano con gli israeliani per fare musica l'uguaglianza, l'elemento più assente dalla politica del territorio, è già un dato di fatto. Tale uguaglianza può darsi che sia solo il punto di partenza per riflettere sui requisiti indispensabili per la coesistenza, il primo dei quali è la capacità di comprendere la storia dell'altro, le sue preoccupazioni e ciò di cui ha bisogno per vivere ed evolversi. La musica o, come in questo caso, l'orchestra, non rappresenta una soluzione alternativa, quanto piuttosto un modello. La diversità all'interno del gruppo favorisce la coesistenza pacifica di identità nazionali diverse, oltre a liberare dai pregiudizi reciproci. Questo è uno dei motivi per cui la West-Eastern Divan Orchestra poté eseguire il Preludio e il *Liebestod* dal *Tristan und Isolde* di Wagner, in Spagna, Italia, America Latina, Gran Bretagna e persino in Germania. Sarebbe stato impensabile che i membri israeliani della Divan suonassero Wagner con un'orchestra composta esclusivamente da israeliani, considerato il tabù che esiste intorno a questo compositore. Questo piccolo esempio di sfida dimostra in maniera molto chiara come la natura del nostro progetto sia più umanitaria che politica.

Wagner è un compositore di tale importanza che questi giovani israeliani smaniavano dal desiderio di suonarlo, nonostante le associazioni negative legate alla sua musica e le dichiarazioni raccapriccianti fatte dallo stesso Wagner sugli ebrei, in particolare ne *Il giudaismo nella musica*, il famigerato *pamphlet* che il musicista pubblicò prima con uno pseudonimo e poi, dieci anni dopo, con il suo vero nome. A quel tempo, essere antisemiti faceva parte del carattere psicologico del nazionalista europeo (non solo del nazionalista tedesco). Nonostante il potere, il denaro e l'influenza che esercitavano sulla società europea, gli ebrei erano trattati come cittadini di seconda classe. Nel diciannovesimo secolo, la sostanza dell'antisemitismo europeo stava nel fatto che gli ebrei, per quanto cercassero di integrarsi, continuavano a rimanere un corpo estraneo. L'antisemitismo di Wagner non aveva niente di

eccezionale, egli fu solo eccezionalmente scrupoloso e preciso nell'articolare le sue opinioni razziste.

Quando salì al potere, Hitler si impadronì degli scritti che Wagner aveva dedicato all'arte tedesca e ai valori tedeschi – una definizione assurda in sé, poiché nessuna nazione può pretendere rispetto alle altre nazioni l'esclusiva su un valore, qualunque esso sia – e si identificò fortemente con l'eroico protagonista del *Rienzi*, immaginandosi come colui che avrebbe liberato i tedeschi da tutte le influenze straniere. L'affinità che Hitler sentiva con Wagner arrivò al punto che, in alcuni campi di concentramento, mentre gli ebrei erano mandati nelle camere a gas, venivano trasmesse le registrazioni della sua musica. D'altro canto, nei campi in cui i prigionieri avevano il permesso di suonare nelle orchestre allestite per gli ufficiali nazisti, era loro proibito suonare Wagner, perché la sua musica era giudicata troppo elevata per gli ebrei. In questo modo, le atrocità che hanno finito con l'essere associate all'opera di Wagner sono immense e, per alcuni, inseparabili dalla sua musica.

La discrepanza fra il genio musicale di Wagner e l'esecrabilità delle sue idee sugli ebrei è così sconcertante che Wagner è diventato l'argomento di centinaia di volumi. Senza dedicargli un libro intero, bisogna nondimeno riconoscere come egli sia una tessera essenziale nel mosaico della storia della musica. Vi sono diversi criteri per stabilire l'importanza di un compositore: da un lato, c'è la semplice questione del pregio ovvero della bellezza di un'opera; dall'altro, c'è da tenere conto della sua posizione nello sviluppo storico della musica. Senza dubbio, saremmo infinitamente più poveri senza la musica di Mendelssohn, senza il suo *Concerto* per violino, le sue *Romanze senza parole*, l'ottetto e molti altri suoi lavori. La bellezza e la perfezione della musica di Mendelssohn sono evidenti e trascendono ogni critica; tuttavia, se Mendelssohn non fosse mai esistito, lo sviluppo della storia musicale sarebbe stato più o meno lo stesso. Per contro Liszt, che fu un compositore di genio ma forse non possedette la maestria e la perfezione di Mendelssohn, influì in maniera tangibile e vigorosa sullo sviluppo successivo della musica. Il caso di Berlioz è analogo; del resto, l'influenza che questi due compositori esercitarono su Richard Wagner fu enorme, e sappiamo che senza Wagner non ci sarebbero stati Bruckner, Strauss, Mahler o Schönberg. Sono pochissimi i compositori che non solo hanno saputo ricapitolare in maniera eccelsa tutte le esperienze musicali precedenti, ma al tempo stesso hanno mostrato anche il cammino futuro, e Wagner è uno di essi.

Come davanti a ogni scelta importante che riguarda l'orchestra, la decisione se suonare o no Wagner venne messa al voto. I voti contrari furono molto pochi, e dato che l'orchestra è una società democratica, prendemmo la decisione di suonarlo, e da ciò scaturì un'esperienza straordinariamente potente per tutti coloro che vi parteciparono. L'estate successiva, Waltraud Meier venne a Pilas con noi per partecipare alle attività dell'orchestra e provare la *Nona Sinfonia* di Beethoven, che eseguì insieme a noi per cinque volte nel corso di quella stagione. Il pomeriggio del suo arrivo, le chiesi di scaldarsi la voce prima della prova dell'orchestra, perché le avevamo preparato una sorpresa. Waltraud credeva che ci avrebbe sentito provare la *Prima Sinfonia* di Brahms, nel programma della tournée, ed era divorata dalla curiosità. Quando sentì l'apertura del Preludio di *Tristan una Isolde*, Waltraud restò

visibilmente commossa, e benché la sala prove fosse piena di ospiti e giornalisti interessati al programma – una specie di pubblico – la cantante si alzò in piedi e rivolta verso l'orchestra, dando le spalle al pubblico, intonò il *Liebestod*. L'esperienza commosse tutti – Waltraud, l'orchestra e me. Sentire questa meravigliosa cantante tedesca entrare in comunicazione con arabi e israeliani attraverso la musica di Wagner volle dire liberarsi tutt'ad un tratto dalla stretta di un'infinità di umori opprimenti, di un'infinità di tabù.

La musica, soprattutto nella West-Eastern Divan Orchestra, non è semplicemente un'attività condivisa che spinge le persone a unirsi in un modo che permette loro di dimenticare le differenze che le separano; al contrario, la musica stimola le persone a comprendere proprio tali differenze. Si tratta di un processo esistenziale che favorisce la riflessione e la comprensione, aiutandoci a scavare sotto la superficie, mettendoci in collegamento con la sorgente del nostro essere.

Ogni conflitto è capace, almeno in potenza, di determinare cambiamenti positivi se gli individui che vi sono coinvolti riescono a comprendere la legittimità degli argomenti della parte avversa, a volte permettendo persino che tali argomenti rivitalizzino il proprio modo di pensare. L'orchestra fu sottoposta a una dura prova quando, nel 2004, si presentò l'occasione di dare un concerto a Ramallah. Fin dal 1999 tenevo dei recital a Ramallah e presso la Birzeit University, e l'ansia che provai al pensiero di portare la Divan Orchestra a Ramallah mi rese molto sensibile alle paure e alle inquietudini dei giovani che stavano esaminando la possibilità di compiere questo passo davvero coraggioso, specie se si considera che molti di loro non erano mai stati in Palestina. Discutemmo a lungo dell'opportunità di andare o no, ma poi, alla fine, la tensione che era montata durante il dibattito sembrò sciogliersi quando ci rendemmo conto che recarsi a Ramallah quell'anno rappresentava un rischio troppo grosso per la sicurezza dell'orchestra. Ma l'anno seguente, il 2005, mi riproposi fermamente di riuscire a realizzare quello che per tutti noi poteva diventare un evento di proporzioni storiche: il concerto di un'orchestra formata da palestinesi, israeliani, siriani, egiziani, giordani nel cuore della Palestina. Era un'iniziativa che aveva dell'impossibile e fino all'ultimo fummo incerti di riuscire.

Ovviamente, il mio primo pensiero era per la sicurezza dei musicisti. La legge israeliana proibiva ai propri cittadini di avventurarsi nel territorio palestinese, come quella siriana e libanese proibivano ai propri di attraversare il territorio israeliano, cosa però necessaria per raggiungere Ramallah. Gli unici due paesi i cui cittadini potevano recarvisi legalmente erano l'Egitto e la Giordania, i cui formali trattati di pace con Israele non potevano dirsi altro che glaciali. Ero deciso a sospendere tutto se ci fossero stati dubbi circa la sicurezza del viaggio o del concerto. Alcuni musicisti israeliani avevano fatto il servizio militare o addirittura erano ancora arruolati nell'esercito e si sentivano a disagio all'idea di recarsi a Ramallah, altri esitavano. Molti dei musicisti provenienti dai paesi arabi erano restii a recarsi in Palestina, se per arrivarci dovevano attraversare Israele e i posti di controllo israeliani. Alcuni musicisti spagnoli, poi, avevano paura, punto e basta. La decisione di andare a Ramallah, alla fine, ci fece toccare l'essenza dell'intero conflitto israeliano-palestinese, sollevando i temi della sicurezza e dell'identità nazionale, oltre ai timori e ai preconcetti verso la parte avversa che rendono così difficile il progresso politico.

Il governo spagnolo, con un'iniziativa ispirata da motivi idealistici e insieme pratici, si offrì generosamente di fornire a tutti i musicisti dell'orchestra un passaporto diplomatico spagnolo valido per la durata del viaggio. Tuttavia, ciò avrebbe risolto solo in parte il problema formale, giacché tutti i governi interessati sapevano benissimo quale fosse la cittadinanza legittima di ciascun musicista. Questa soluzione diplomatica servì soprattutto a ridurre l'angoscia o la paura dei singoli musicisti alla prospettiva del viaggio e delle conseguenze che questo avrebbe potuto avere nei loro paesi d'origine. Il governo spagnolo mise bene in chiaro di essere pronto ad assumersi la responsabilità di qualsiasi problema che i musicisti avrebbero eventualmente incontrato rientrando nei loro paesi d'origine, ma ciò offrì alle persone solo un sollievo limitato. Dai primi dell'agosto 2005 non facemmo che viaggiare, tenendo concerti in Spagna, Brasile, Uruguay, Argentina, a Londra e al Festival di Edimburgo. Nel corso della tournée, si svolsero discussioni infinite, e a volte interminabili, sui vari aspetti e le implicazioni di un viaggio a Ramallah. Bernardino Leon, che era segretario di stato per gli Affari esteri del governo spagnolo, venne in Brasile per partecipare alle discussioni con l'orchestra, cercando di tranquillizzare gli animi. Paura, curiosità, coraggio, diffidenza e un innegabile senso dell'avventura agitavano i musicisti; queste emozioni così intense riempivano le giornate di eccitazione e disperazione. Comunque, nonostante l'abbondanza di emozioni e l'alto livello di eccitazione, i rapporti fra i musicisti erano sempre improntati al rispetto reciproco. Quando arrivammo al voto, a grande maggioranza si decise di andare a Ramallah, fermo restando che nessuno sarebbe stato costretto ad andarci, indipendentemente dal voto che aveva dato. Solo pochi musicisti decisero di non partecipare all'avventura, e tutti quelli che si dichiararono pronti a partire lo fecero di loro spontanea volontà e con piena coscienza dei rischi che la cosa comportava. Restava tuttavia da verificare se alcuni membri dell'orchestra avrebbero ricevuto dai loro governi il permesso di andare.

Il 18 agosto 2005 suonammo al Rheingau Festival di Wiesbaden, ed era già notte inoltrata quando finalmente potemmo confermare che l'orchestra era pronta a partire. La giornata era cominciata con l'incertezza di alcuni musicisti riguardo alla posizione dei loro governi rispetto al viaggio in Palestina. L'ex presidente spagnolo, Felipe González, e il ministro degli Esteri, Miguel Ángel Moratinos, si prodigarono attivamente in molti modi, tra l'altro inoltrando ai governi in questione tutte le informazioni del caso. Dopo aver ricevuto un messaggio molto diplomatico che, in sostanza, lasciava intendere il beneplacito dei governi, i musicisti cercarono un'ulteriore conferma di tale consenso attraverso i loro contatti personali, e così si arrivò alla decisione finale solo mezz'ora prima di iniziare il concerto a Wiesbaden. Dopo il concerto, comunque, alcuni erano ancora incerti. Per tutta la giornata, molti musicisti israeliani avevano subìto evidenti pressioni da parte delle loro famiglie, e alcuni dei musicisti spagnoli si erano sentiti ricordare dai loro parenti che questo era innanzitutto un progetto israeliano-arabo, che si avvaleva di un contributo spagnolo, e contestarono che per i musicisti spagnoli fosse indispensabile partecipare al concerto di Ramallah. Uno dei musicisti, un solista, sciolse la riserva solo a mezzanotte, annunciando che non avrebbe partecipato al concerto. A quel punto, nonostante l'ora tarda, Tabaré Perlas, il manager dell'orchestra, riuscì ad assicurarsi la partecipazione

di un musicista della Staatskapelle, il quale si trovava a Berlino ma si disse pronto a salire il giorno dopo sull'aereo per Tel Aviv. Ma all'una e trenta del mattino Perlas seppe che il solista aveva cambiato idea, decidendo che non avrebbe potuto negarsi questa avventura.

Il giorno dopo, per ragioni di sicurezza, i membri dell'orchestra vennero divisi in gruppi. Questi giovani musicisti avevano passato l'estate insieme, dividendo gli alloggi, i pasti, i leggii, e suonando insieme in alcuni concerti indimenticabili. Dividere l'orchestra in gruppi nazionali, a quel punto, diede a tutti l'occasione di riflettere e di prendere coscienza dell'importanza e della gravità della situazione. Il 19 agosto i musicisti israeliani e spagnoli si imbarcarono su un aereo per Tel Aviv. Gli spagnoli proseguirono direttamente per Ramallah, gli israeliani invece restarono in Israele fino all'ultimo momento, entrando nella West Bank appena in tempo per partecipare alla prova e al concerto. Al nostro arrivo all'aeroporto di Tel Aviv, trovai ad attendermi un gruppo formato dai genitori dei musicisti israeliani; alcuni erano venuti per dirmi quanto fossero orgogliosi che i loro figli partecipassero a un evento così unico, altri invece contestarono il mio diritto di proporre un'iniziativa a loro avviso irresponsabile e pericolosa, benché i loro figli fossero maggiorenni. Provai a ragionare con i genitori preoccupati, ma a convincerli in realtà fu solo il fatto che mio figlio avrebbe diretto l'orchestra. Quello fu senza dubbio uno dei momenti più difficili della mia vita; lo rese tollerabile, a posteriori, solo la portata storica dell'evento cui avevamo dato vita a Ramallah.

I musicisti arabi si imbarcarono su un aereo diretto ad Amman, così poterono entrare nella West Bank dalla Giordania. Arrivarono a Ramallah con Mariam Said, la vedova di Edward, il 20 agosto, pieni di riverente timore per essere stati autorizzati per la prima volta a entrare in Palestina. La loro eccitazione, comunque, era attenuata dal timore che all'ultimo minuto spuntassero degli ostacoli che avrebbero impedito all'altra metà dell'orchestra, quella proveniente da Israele, di entrare nella West Bank, un atto di per sé illegale. Per ragioni di sicurezza, nemmeno i membri dell'orchestra conoscevano l'orario d'arrivo dei colleghi israeliani, il che acuì la suspense già considerevole dell'attesa. Finalmente, la mattina del 21 agosto, a Gerusalemme, i musicisti israeliani vennero fatti salire a bordo di automobili tedesche del corpo diplomatico, a prova di proiettile, e superati i posti di controllo furono scortati dalla polizia palestinese fino al Palazzo della Cultura di Ramallah, dove si riunirono ai loro colleghi in un clima di euforia generale. In quel momento ancora una volta mi venne fatto di considerare come a volte sia più facile ottenere l'impossibile che il difficile. Era quasi incredibile che tutti i membri della Divan fossero veramente lì, a Ramallah, in abito da concerto, pronti a provare e a suonare come se fossero in un posto qualunque del mondo.

Mustafa Barghouti, un vecchio amico di Edward Said e cofondatore insieme a Said della Iniziativa Nazionale Palestinese, ministro dell'Informazione del governo palestinese, diede il benvenuto all'orchestra, esprimendo la sua gratitudine per la fiducia che i musicisti mostravano verso di lui, verso di me e verso tutti i palestinesi responsabili dell'organizzazione del viaggio. Egli si rendeva conto delle inquietudini e delle incertezze che affollavano la mente dei musicisti, e giustamente dovette riconoscere che il suo personale coinvolgimento aveva contribuito in larga misura

alla loro decisione di recarsi a Ramallah.

Le reazioni del pubblico palestinese che ascoltò il concerto si divisero fra quelli che compresero la profondità del messaggio trasmesso loro dall'esecuzione di quell'orchestra in quel luogo – e questi erano la maggioranza – e quelli che si lasciarono accecare dall'idea che un simile evento non fosse altro che una normalizzazione della situazione di fatto, in altre parole, un'accettazione dell'occupazione. I primi considerarono la nostra venuta come un modello dell'uguaglianza che si poteva raggiungere fra Israele e Palestina, visto il modo in cui tale uguaglianza si manifestava nella pratica musicale di questi giovani; i secondi, sfortunatamente, non erano in grado di sentire e vedere israeliani e palestinesi suonare insieme finché c'erano ancora i carri armati e i soldati israeliani alla periferia di Ramallah. Per gente così, ogni progresso è impossibile o quanto meno è gravemente ostacolato dall'attesa che si realizzino determinate condizioni prima di poter intraprendere un dialogo anche solo fra civili. Con costoro sono andati perduti sia il valore simbolico dell'orchestra, sia la sua capacità di trascendere l'idea che ciascuna delle due parti si è fatta dell'altra. Davvero un peccato, perché la musica non fa distinzioni di razza, sesso, religione o luogo di origine. Davanti a una sinfonia di Beethoven siamo tutti uguali e tutti possiamo trarne un insegnamento o un'ispirazione a seconda dell'inclinazione e della disponibilità individuali. Per quanto riguarda la fratellanza, essa non è una conseguenza inevitabile e scontata, tuttavia la musica offre le condizioni necessarie a favorirne lo sviluppo, e questo è qualcosa di molto prezioso e raro in Medio Oriente, oggi. In ogni caso, il concerto fu un trionfo e per molti un'occasione storica. Gli israeliani, cui non era stato consentito di lasciare il Palazzo della Cultura per l'intera giornata – secondo un accordo congiunto stipulato dalle autorità israeliane e palestinesi – dovettero tornare in Israele appena terminato il concerto, addirittura prima che il pubblico lasciasse la sala da concerto. L'ironia della situazione fu che da un lato c'era l'impossibilità dell'idea e, dall'altro, la facilità della sua concretizzazione. I musicisti arabi e spagnoli festeggiarono l'evento per tutta la notte, prima di rientrare nei loro paesi, il mattino successivo. Tutti guardavano con grande favore al nuovo incontro previsto per l'anno successivo, senza avere il minimo sentore della terribile nube che stava per addensarsi su tutti noi, nell'estate del 2006, sotto forma della guerra insensata e feroce fra Hezbollah e Israele.

Nel 2006 alcuni musicisti arabi si videro negare il permesso di partecipare all'orchestra, se anche avessero voluto farlo – del resto alcuni trovavano inappropriato fare musica in un momento di grandi patimenti, giacché nella loro società la musica è considerata innanzitutto un'occupazione piacevole, e altri si sentivano a disagio all'idea di passare del tempo insieme con degli israeliani. Questo, ovviamente, valeva soprattutto per i musicisti libanesi e siriani, che in quel periodo non potevano lasciare i loro paesi o incontravano gravi difficoltà a farlo, a meno di non avere anche un'altra cittadinanza e poter salire a bordo delle navi o degli aerei messi a disposizione dei rifugiati dai diversi paesi. Ciononostante, il *workshop* continuò il lavoro con i musicisti israeliani, palestinesi, giordani e qualche egiziano. Il successo che il progetto ottenne nel 2006 va visto nell'assenza di defezioni da parte dei musicisti che avevano deciso di parteciparvi, poco conta se alcuni decisero di non partecipare affatto.

Una violinista libanese, che godeva anche della cittadinanza svizzera, arrivò in ritardo, sfinita ed esausta dopo un viaggio estenuante durato diversi giorni, ma volle partecipare ugualmente e da subito alle prove, cercando, come la maggior parte degli altri musicisti, di trovare un'oasi di normalità e una parvenza di vita ordinaria in mezzo alla violenza e alla brutalità della guerra. Nel corso di tutto il periodo precedente l'ordine di cessare il fuoco, si aveva la sensazione che una discussione seria sugli avvenimenti che stavano avendo luogo non fosse necessaria né possibile. In quel periodo potemmo solo immergerci completamente nella musica, scegliendo, almeno per la durata della guerra, di vivere solo nel regno infinito dell'espressione musicale per poter sopportare il dolore patito dai civili. Tuttavia, la realtà continuava ad affacciarsi nelle nostre vite, e Mariam Said e io capimmo che non potevamo apparire in pubblico in un periodo di guerra senza dichiarare apertamente le nostre convinzioni. Quindi proponemmo ai musicisti un testo che bisognava stampare sui programmi dei concerti, testo che venne sottoposto a votazione e accettato dalla grandissima maggioranza dei componenti dell'orchestra. Il paragrafo che si riferiva alla guerra diceva quanto segue:

> Quest'anno il nostro progetto è in forte contrapposizione con la ferocia e la crudeltà che negano a tanti civili innocenti la possibilità di continuare a vivere, di perseguire i loro ideali e i loro sogni. Da un lato la distruzione da parte del governo israeliano di infrastrutture vitali in Libano e a Gaza, lo sradicamento di un milione di persone e l'elevatissimo numero di vittime fra i civili, e dall'altro il bombardamento indiscriminato da parte di Hezbollah ai danni della popolazione civile nel Nord di Israele sono avvenimenti in totale contrasto con ciò in cui crediamo. Il rifiuto di giungere a un accordo per l'immediata cessazione delle ostilità, e il rifiuto di intraprendere dei negoziati per risolvere una volta per tutte e in ogni suo aspetto il conflitto, va anche contro la natura stessa del nostro progetto.

L'anno 2006 si concluse con un'esecuzione indimenticabile, il 18 dicembre, presso la Sala dell'Assemblea Generale delle Nazioni Unite, nell'ambito della cerimonia di addio per Kofi Annan. La Divan Orchestra si riunì al completo, con mia grande gioia; la maggior parte dei musicisti siriani e libanesi avevano voluto e potuto venire, e la loro presenza sul palcoscenico insieme con gli altri arabi e israeliani non fu solo importante per l'equilibrio dell'orchestra, ma costituì anche una potente dichiarazione d'intenti davanti alle Nazioni Unite.

La Repubblica indipendente e sovrana del West-Eastern Divan, come mi piace chiamarla, crede che qualsiasi vero progresso nel conflitto israeliano-palestinese richieda che entrambe le parti si parlino e si ascoltino a vicenda, con sensibilità e attenzione. Capita spesso che molti dei suoi cittadini ascoltino per la prima volta il dolore del racconto altrui durante il nostro *workshop*, e questo è inevitabilmente uno shock che li induce anche a riflettere sul passato e sulle sofferenze che durano ormai da un così grande numero di anni. Israele indubbiamente ha diritto a uno stato sovrano e legittimo. Israele ha bisogno di sicurezza; i palestinesi hanno bisogno di uguaglianza e di dignità. Queste necessità e questi diritti possono essere garantiti solo dagli israeliani ai palestinesi, e dai palestinesi agli israeliani. L'esercito israeliano è molto potente ed è probabilmente in grado di vincere la guerra contro un paese arabo,

ma ciò nonostante è incapace di fornire a Israele la sicurezza che i cittadini chiedono. La sicurezza di Israele, nel lungo periodo, sarà raggiunta solo quando i palestinesi e i popoli vicini accetteranno Israele. L'occupazione dei territori è un ostacolo rispetto a questo obiettivo, e avrebbe dovuto cessare da tempo. Le decisioni unilaterali si sono rivelate disastrose; sono inaccettabili sotto il profilo morale e controproducenti sotto il profilo strategico. Solo negoziati onesti e coraggiosi fra tutti i partiti, siano essi coinvolti direttamente o indirettamente nel conflitto, possono portare a condizioni vivibili sia per gli israeliani che per i palestinesi. Isolare questi partiti li renderà parte del problema, mentre la loro inclusione li renderà parte della soluzione. Sono stato spesso ammirato per certe mie iniziative, ma l'ammirazione spesso è stata accompagnata dall'allusione alla mia ingenuità. Tuttavia mi domando se non sia ancora più ingenuo contare su una soluzione militare che da sessant'anni non arriva. Il passato altro non è che il passaggio al presente, e il presente il passaggio al futuro; quindi, un presente violento e feroce condurrà in maniera inevitabile a un futuro ancora più violento e feroce.

Ogni membro della West-Eastern Divan Orchestra, indipendentemente dalle sue origini, partecipando al *workshop* dimostra di possedere una straordinaria dose di coraggio, di comprensione, di visione ideale. Così mi piace considerare questi giovani come i pionieri di un nuovo modo di pensare il Medio Oriente.

Storia di due palestinesi

Ramzi Aburedwan e Saleem Abboud Ashkar sono due giovani palestinesi la cui vita è mutata in maniera radicale grazie alla musica. Ramzi Aburedwan è nato a Betlemme ed è cresciuto a Ramallah, in un campo profughi, circondato da muri, confini e dall'odio generale per gli oppressori israeliani. Da bambino era conosciuto da tutti perché lanciava pietre contro i soldati israeliani; assistette agli scontri a fuoco nelle strade, e a volte vide cadere parenti e amici. Suo fratello e suo padre restarono uccisi entrambi quando Ramzi era ancora molto piccolo, e lui, anziché avere paura di scendere in strada, sviluppò una feroce fame di vendetta. C'è una foto di Ramzi a otto anni – una pietra in mano, il braccio alzato, lui che prende di mira un bersaglio alle spalle del fotografo – che fu ingrandita e attaccata in strada, sui muri delle case. Ramzi era l'eroe di un popolo privo di voce. Persino le montagne attorno a Ramallah, dove la sua famiglia soleva recarsi in gita quando Ramzi era bambino, diventarono inaccessibili ai palestinesi quando i coloni israeliani istituirono un posto di blocco sulla strada che usciva dalla città. Quelle escursioni nella natura erano state fonte di gioia per Ramzi e i suoi fratelli e sorelle, che potevano giocare liberi, all'aperto, raccogliere la frutta dagli alberi e gridare a squarciagola rivolti verso la valle, aspettando che l'eco ritornasse a loro. Quando Ramzi aveva nove anni e questo rifugio dalla violenza quotidiana dell'occupazione israeliana venne precluso a lui e alla sua famiglia, non rimase più niente in grado di sviarlo dal desiderio di vendetta.

Saleem Abboud è nato a Nazareth; la sua famiglia fu di quelle che decisero di non andarsene quando, nel 1948, la città diventò parte dello Stato di Israele. La creazione di questo stato suscitò una gioia incommensurabile nella popolazione ebraica, per la quale aveva un significato storico immenso; per la popolazione araba, però, fu la *Nakbah*, la catastrofe. Il nonno di Saleem sognava e sperava solo una cosa: che lo Stato di Israele si dissolvesse, che gli arabi difendessero il loro territorio e lo riconquistassero. Ma con il passare del tempo, tale eventualità apparve sempre più remota. Ciò nonostante, il padre di Saleem ritenne importante restare a vivere e a lavorare nella terra natale. Era un ingegnere e aveva ricevuto molte offerte di lavoro all'estero con prospettive esaltanti per la sua carriera, ma le aveva rifiutate in nome della fedeltà alla causa palestinese. Secondo il suo ragionamento, se tutti gli esponenti di maggior rilievo della loro comunità avessero lasciato il paese, non sarebbe rimasto nessuno a difendere i diritti della minoranza palestinese e si sarebbe persa ogni speranza di poter mai ottenere uno stato indipendente. La famiglia di Saleem, a differenza di quella di Ramzi, non era fisicamente isolata dal resto del mondo, e viveva senza patire la mancanza dei beni più essenziali. Entrambi i genitori di Saleem avevano dei buoni posti di lavoro, e lui e suo fratello Nabeel poterono frequentare ottime scuole. A differenza di Ramzi, potevano muoversi liberamente nella società israeliana e, se volevano, potevano viaggiare. Nella loro vita, i muri e i

limiti erano diversi, invisibili, e quindi in un certo senso più insidiosi, perché interiorizzati.

Da bambino, Ramzi non aveva mai visto né udito un strumento musicale occidentale. Suo nonno ascoltava spesso la musica orientale trasmessa dalla radio, e anche se in Palestina c'erano state eccellenti orchestre sinfoniche (compresa la Palestine Orchestra, diventata poi la Israel Philharmonic), loro non ne erano al corrente. A diciassette anni Ramzi conobbe in casa di un amico un musicista giordano ed entrò così in contatto in maniera felicemente casuale con la famiglia occidentale degli strumenti ad arco. Il musicista, che in Giordania teneva un *workshop* su questi strumenti, aiutò Ramzi a scegliere quello che gli si addiceva di più. Di comune accordo scelsero la viola, e Ramzi decise di provare a suonarla frequentando il suo corso, che sarebbe durato un mese, pronto ad abbandonarla finito il corso. In effetti non c'era davvero posto per la musica nella comunità palestinese di Ramallah, se escludiamo quella di piacevole intrattenimento nei momenti di festa. Per Ramzi la musica non era materia degna di studio – era troppo elitaria, troppo estranea, troppo distante dai problemi della vita quotidiana. Alla fine del mese, però, Ramzi non solo non voleva più abbandonare la viola, ma aveva scoperto un modo per alleviare la disperazione del campo profughi, dell'occupazione: la musica era diventata per lui il modo di superare i muri, i confini e i posti di blocco, sia fisici che figurati.

La madre di Saleem da bambina aveva frequentato una scuola gestita da suore francesi dove c'era un pianoforte. Per lei, quello strumento era rimasto sempre l'emblema sentimentale di un'infanzia quasi dimenticata, e benché a scuola non avesse ricevuto alcuna educazione musicale, il pianoforte restò per lei un simbolo importante. Nel 1970 arrivò in Israele una grande ondata di immigrazione dall'ex Unione Sovietica, e molti dei nuovi arrivati cercavano di barattare ciò che avevano con ciò di cui avevano bisogno. Uno di questi immigrati era proprietario di un pianoforte e aveva bisogno di un furgoncino; il padre di Saleem ne possedeva uno vecchio e sgangherato, che in tutta coscienza non si poteva mettere in vendita, ma i due fecero lo scambio. A casa Abboud il pianoforte restò per lo più inutilizzato, ridotto al rango di semplice mobile, fino al 1982, l'anno in cui Saleem compì sei anni. In quel periodo Israele intraprese una politica di apertura delle frontiere, che consentì ai palestinesi che erano in Libano di visitare il paese. Così un giorno si presentò a casa Abboud un lontano parente, artista a livello professionale, che fra l'altro sapeva suonare il pianoforte. Era nato in Palestina e a quindici anni il padre lo aveva mandato a Monaco perché studiasse medicina o diventasse ingegnere; ma il vero desiderio del giovane era di diventare un artista, così si iscrisse all'Accademia artistica di Monaco. Oltre a studiare pittura e architettura, imparò anche a suonare il pianoforte. Poi, benché avesse sposato una tedesca e avesse avuto due figli, quando Hitler salì al potere fu costretto a lasciare il paese. Tornò in Germania nel 1948 per cercare i parenti, ma non riuscì a trovarne traccia; rientrato in Palestina la vide trasformata in Stato di Israele. Ma a differenza della famiglia Abboud, decise di emigrare in Libano. Adesso, alcuni decenni dopo, appena arrivato a casa di Saleem, si era seduto al pianoforte e aveva cominciato a suonare. I genitori di Saleem, che

lavoravano entrambi, erano contenti di avere in casa un babysitter per i bambini; Saleem restò ammaliato da quel lontano parente, dalla musica che suonava e dal pianoforte. Fu in quel momento che disse ai genitori che doveva assolutamente imparare anche lui a suonare.

A Ramallah, dopo la partenza del musicista giordano, Ramzi continuò a passare diverse ore al giorno a suonare la viola, eseguendo le melodie orientali che conosceva a memoria, ascoltate alla radio del nonno. Più tardi, nel corso di quello stesso anno, un gruppo di musicisti provenienti da un festival americano di musica da camera arrivò a Ramallah per esibirsi e insegnare al conservatorio, ora Conservatorio Nazionale di Musica Edward Said. Il concerto di musica da camera che suonarono fu il primo cui Ramzi assisteva, e rappresentò anche il suo primo approccio alla musica classica occidentale. I musicisti orientali, quando suonano in gruppo, suonano sempre la stessa melodia tutti insieme contemporaneamente; Ramzi fu sbalordito dalla diversità di voci della musica occidentale – cinque musicisti che suonavano nello stesso momento cinque parti differenti. La loro visita fu breve, ma Peter Sulki, il violinista dell'*ensemble*, tornò pochi mesi dopo, pagando le spese di tasca sua, per insegnare musica a Ramzi e a un'altra ragazza palestinese. Venne con lui il direttore del festival, che offrì a Ramzi una borsa di studio per frequentare quell'estate l'Apple Hill Center for Chamber Music nel New Hampshire. Nonostante la passione per la viola, Ramzi continuava a esprimere con gesti rabbiosi la sua frustrazione per l'occupazione: a volte, andando a lezione di musica, raccattava una pietra e fracassava il finestrino dell'auto di un colono. L'invito ricevuto dal festival americano non solo gli diede modo di lasciare per la prima volta Ramallah, ma gli offrì anche l'occasione di concentrarsi solo sulla musica. Benché suonasse la viola da meno di un anno, alla fine del mese, con l'aiuto di tutti i membri della facoltà, Ramzi era già in grado di eseguire il *Quartetto* per pianoforte in sol minore di Mozart. Aveva un irresistibile desiderio di comprendere la musica e di sviluppare il coordinamento necessario per suonare la viola; per tutta la durata del festival lavorò dodici ore al giorno.

Il giovane Saleem, ora mosso da una profonda passione per il pianoforte, ebbe come prima maestra un'ebrea russa, insegnante ad Haifa; a mano a mano che miglioravano le sue competenze musicali, cresceva in lui l'ammirazione per la società israeliana. Saleem partecipò ai concorsi musicali per giovani che si tenevano in Israele, suonò con musicisti israeliani e imparò molto dalla loro didattica. Quando gli capitava di vincere qualche premio nei loro concorsi, c'era sempre una voce dentro di lui che diceva: «È perché sei palestinese, ti riservano un trattamento di favore», e quando non vinceva, c'era un'altra voce che diceva: «È perché sei palestinese e non israeliano». In un caso o nell'altro, Saleem non si sentiva mai realizzato; ogni riconoscimento, così come ogni rifiuto, era condizionato dal fatto che egli era un palestinese o, come gli israeliani preferiscono dire, un arabo-israeliano. Quando Saleem compì tredici anni, il grado di sviluppo e di istruzione raggiunti si caricò talmente di significato politico che i genitori decisero di mandarlo a studiare in un territorio più neutrale, l'Inghilterra.

Quando Ramzi arrivò a Apple Hill, era così eccitato di trovarsi immerso nella musica e circondato da musicisti di tante nazionalità che gli venne l'idea di fare assistere al festival quanti più bambini palestinesi fosse possibile. Voleva condividere il mondo che aveva scoperto, un mondo che gli permetteva di pensare oltre i limiti del conflitto israeliano-palestinese e di trascendere le restrizioni politiche e sociali che regolavano il suo ambiente. Ramzi sapeva che la sua era solo una fantasia, ma il desiderio di cambiare la vita dei bambini palestinesi così come era cambiata la sua era assolutamente reale, tanto che negli anni successivi riuscì a realizzare il sogno di aprire una scuola di musica a Ramallah, anche grazie ai numerosi aiuti ricevuti dall'estero. Non molto tempo dopo essere tornato dal festival americano, Ramzi ricevette una borsa di studio di un anno dal Conservatoire de musique di Angers, in Francia. Dopo il primo anno, ce ne fu un secondo, e quando non riuscì a ottenere la borsa di studio per il terzo anno consecutivo cominciò a insegnare e a suonare musica orientale per potersi mantenere mentre continuava gli studi. In tutti gli anni trascorsi ascoltando la musica araba a Ramallah, non gli era mai capitato di prendere in mano uno strumento arabo come lo *oud* o il *bouzouki*, ma adesso, in Francia, questo diventò il modo per finanziarsi gli studi di musica occidentale. Arrivato in Francia per uno scambio di studenti, prolungò la sua permanenza oltre la sua durata arricchendo la vita musicale del conservatorio con le melodie orientali. Trovò due compagni francesi, un cantante e uno studente di clarinetto, cui insegnò un po' di lingua e musica araba, e insieme a loro e a un percussionista, anch'egli palestinese, diede vita all'*ensemble* Dal'Ouna, che ancora oggi si esibisce in tutta Europa.

Saleem fu molto meno contento di Ramzi di essere lontano da casa, a Londra, alla Yehudi Menuhin School. Innanzi tutto, la cucina era pessima e il cibo immangiabile, soprattutto in confronto alla squisita cucina araba di sua madre. Anche lo stile di vita dell'alta società inglese contrastava in maniera sgradevole con la mentalità realistica e in genere socialisteggiante d'Israele. Così Saleem tornò a casa dopo soli nove mesi e si iscrisse all'Accademia delle Arti e delle Scienze di Gerusalemme, che voleva essere la prima del suo genere non solo per l'attenzione rivolta allo studio dell'arte e della scienza, ma anche per l'apertura agli studenti palestinesi. Ma era una fortuna ambigua per un ragazzo palestinese di Nazareth ricevere una borsa di studio per frequentare un collegio israeliano; Saleem certo godette di tutti i vantaggi di un'istruzione indubbiamente eccellente, ma al tempo stesso furono recise le sue radici, la sua identità palestinese. Anche se la sua famiglia intuiva il problema rappresentato dalla mancanza di un'identità palestinese, dovette passare parecchio tempo prima che Saleem cominciasse a confrontarsi con il conflitto personale di appartenere a una minoranza oppressa nella propria terra, una terra che era stata la patria dei suoi antenati per migliaia di anni. Senza accorgersene, Saleem correva il rischio di perdere il contatto con le proprie radici a causa dell'eccellente, lo riconosceva lui stesso, istruzione israeliana che, nonostante l'alto livello, ometteva dai programmi qualsiasi argomento di rilievo per i palestinesi. Includere lo studio di certe materie avrebbe significato includere il popolo palestinese nella mappa culturale di Israele, un atto che avrebbe contraddetto l'identità ebraica.

Nel 2002, dopo aver studiato in Francia per sette anni, Ramzi tornò a Ramallah, dove andò incontro a una sorta di shock culturale alla rovescia. Gli accordi di Oslo adesso non erano che un amaro ricordo e il futuro appariva più fosco che mai. La preparazione che ricevevano i bambini a Ramallah gli apparve come il negativo fotografico della preparazione dei bambini francesi ad Angers. In Francia, le aule scolastiche erano decorate con gli sgargianti disegni dei bambini – case, alberi, soli di un giallo brillante – mentre i disegni dei bambini di Ramallah rispecchiavano gli oggetti dell'ambiente circostante: carri armati, mitragliatrici, attentati terroristici suicidi. Era una situazione disastrosa, inaccettabile per un giovane la cui vita interiore ed esteriore era stata trasformata dalla musica. Per Ramzi, aver imparato a suonare uno strumento e a sviluppare la comprensione emotiva e intellettuale necessaria per afferrare un brano di musica era stato il motore della propria trasformazione come essere umano. Non era più un bambino arrabbiato che lanciava pietre contro gli oppressori, adesso la sua priorità era quella di far arrivare la musica a quanti più bambini poteva. Il primo contatto fisico con uno strumento musicale aveva cambiato la sua vita, e allora Ramzi cominciò a suonare per i bambini ogni volta che ne aveva l'occasione. Un giorno, dopo aver suonato per un gruppo di scolari, si accorse che cercavano di disegnare la sua viola, e in un attimo ebbe un'illuminazione semplice ma profonda: capì quanto fosse facile plasmare il pensiero di un bambino, cambiare i contenuti della sua coscienza.

Con l'aiuto di amici francesi incontrati nell'ambiente musicale internazionale, Ramzi creò un'associazione non-profit con lo scopo di raccogliere denaro per la causa dell'educazione musicale e organizzare una giornata di concerti di beneficenza di "musicisti per la Palestina". Gli studenti del conservatorio di Angers, ansiosi di contribuire, pagarono di tasca loro il viaggio per la Palestina, dove furono ospitati dalla famiglia di Ramzi mentre viaggiavano per tutta la West Bank, radunando gruppi di bambini cui insegnare la musica nel corso di *workshop* spontanei. Ogni volta che arrivavano, si fermavano per diverse settimane, organizzando anche fino a cinquanta *workshop* e incontrando migliaia di bambini; in tutto si svolsero sette di questi tour palestinesi, durante i quali, a volte, gli insegnanti si spingevano fino a Gaza e Hebron.

Oggi, quando Ramzi parla delle condizioni di vita a Ramallah e del disfacimento della vita culturale e intellettuale della comunità palestinese, ha il fuoco negli occhi, ma non è più il fuoco violento dell'odio che un tempo alimentava il suo desiderio di vendetta; ora è una fiamma controllata, che alimenta la creazione di un nuovo nutrimento culturale per i giovani palestinesi. Dopo il successo dei tour di *workshop* musicali, Ramzi cominciò a cercare una sede permanente per le sue attività didattiche e musicali, e con l'aiuto di un'associazione culturale palestinese trovò un rudere nella parte vecchia di Ramallah che avrebbe potuto essere restaurato grazie al contributo del governo svedese. Ci vollero oltre diciotto mesi perché Ramzi riuscisse a ottenere dagli ex proprietari dell'edificio le dozzine di permessi necessari per poterlo trasformare in una scuola di musica, ma alla fine riuscì nel suo intento. Da allora, il centro che Ramzi volle chiamare *Al Kamandjati,* in arabo "il violinista", è diventato un vivace punto di incontro per la comunità palestinese, dove ogni settimana si impartiscono lezioni di musica a centocinquanta bambini. Mentre si svolgevano i

lavori di restauro, Ramzi ricevette parecchie donazioni di strumenti musicali da diversi paesi europei, grazie a un dépliant che lui stesso aveva cominciato a distribuire a ogni esibizione del suo *ensemble* di musica orientale. Ironia della sorte, fu la presenza dei coloni israeliani che, se pure indirettamente, riuscì a far arrivare alcuni di quegli strumenti in Palestina. Ogni ottobre, in occasione della raccolta delle olive, arrivavano volontari da tutto il mondo per aiutare i palestinesi a cogliere le olive dagli alberi attorno agli insediamenti (alcuni dei quali sono proprio sorti nel mezzo degli uliveti), lavoro osteggiato dai coloni, pronti a tutto pur di impedire alla gente di avvicinarsi alle piante. I volontari internazionali riuscivano a fare la raccolta delle olive insieme ai palestinesi in condizioni di sicurezza palesandosi come stranieri. Durante il congresso di un'associazione francese per l'aiuto alla Palestina nel corso del quale veniva presentata la sua scuola di musica, Ramzi sentì parlare del viaggio imminente di cinquanta francesi volontari per la raccolta delle olive in Palestina e, cogliendo la palla al balzo, organizzò le cose in modo che ciascuno di loro portasse con sé, nel viaggio in Palestina, almeno due strumenti. In questo modo i volontari diedero il loro contributo non solo all'economia ma anche alla cultura palestinese.

L'impulso di Ramzi a portare la musica occidentale ai bambini palestinesi nasceva dal bisogno esistenziale che lo spingeva verso quella musica, e che lo aveva spinto a cercare un'istruzione adeguata – e di conseguenza anche una prospettiva – al di là dei confini fisici che lo avevano imprigionato fin dalla nascita. Nella vita di Saleem, i confini erano molto più impercettibili e gli diventarono chiari solo molto tempo dopo, quando cominciò a rendersi conto della propria mancanza di collegamento con qualsiasi cultura che si potesse definire genuinamente palestinese. Fu la sua partecipazione alla West-Eastern Divan Orchestra, fin dalla sua fondazione nel 1998, a metterlo in contatto non solo con i palestinesi dei territori occupati, ma anche, per la prima volta in vita sua, con altri arabi provenienti da Siria, Egitto, Giordania e Libano. Edward Said svolse un ruolo importante nel risvegliare in Saleem la coscienza della sua eredità palestinese, e della necessità di considerare il contributo di Israele al suo sviluppo personale non solo con gratitudine ma anche con occhio critico. Sia Saleem che Ramzi provenivano, in un certo senso, da due isole: a entrambi era stata negata la continuazione di una storia propria, entrambi facevano parte di una specie molto particolare di minoranza oppressa. Si tratta di una minoranza affatto diversa da qualsiasi altra minoranza nella storia; non può essere paragonata, per esempio, con la minoranza turca presente in Germania o quella nordafricana presente in Francia. I turchi emigrarono *en masse* negli anni cinquanta, durante il boom economico della Germania; i nordafricani si stabilirono in Francia dopo l'indipendenza dell'Algeria. Al contrario, gli avi di Saleem e di Ramzi erano semplicemente rimasti dove si trovavano, nello stesso luogo dove avevano vissuto per secoli, e furono trasformati in minoranza solo dagli avvenimenti politici del ventesimo secolo.

Buona parte del mondo continua a ignorare il problema della crescente minoranza palestinese dentro Israele, una minoranza che avverte di avere il diritto religioso,

filosofico e storico di stare dove sta. La Dichiarazione d'indipendenza di Israele stabilisce che: «Lo Stato di Israele si impegnerà a favorire lo sviluppo di questo paese a vantaggio di tutti; esso sarà fondato sui princìpi di libertà, di giustizia e di pace, e guidato dalle visioni dei profeti di Israele; garantirà piena parità di diritti politici e sociali a tutti i suoi cittadini, indipendentemente dalle differenze di fede religiosa, di razza o di sesso; assicurerà la libertà di religione, di coscienza, di lingua, di istruzione e di cultura». Il testo prosegue impegnando il governo israeliano «a perseguire la pace e le buone relazioni con tutti gli stati e i popoli vicini».

Saleem, parlando dell'istruzione pubblica israeliana, lamenta il fatto che l'unica letteratura araba inclusa nel curriculum scolastico fosse o egiziana o risalisse all'epoca preislamica; la letteratura contemporanea palestinese può darsi che sia troppo politicizzata, ma in ogni caso presenterebbe la difficilissima questione dell'identità palestinese, un problema che la scuola non era preparata ad affrontare. Quando diventò ministro della Cultura, Shulamit Aloni cercò di rimediare, ma il tentativo probabilmente fu troppo limitato e piuttosto tardivo. Questa "disattenzione" in realtà è sintomatica della paura e della diffidenza che hanno governato la strategia israeliana nei rapporti con la minoranza palestinese, una strategia il cui frutto sono le generazioni di palestinesi israeliani privi di un collegamento con la propria storia e poco inclini a impegnarsi nelle difficili questioni che la loro vita propone. In un certo senso è come se fossero stati anestetizzati dalle comodità: a differenza delle famiglie nel sovraffollato campo profughi di Ramallah, a questi giovani è stato riconosciuto il medesimo diritto all'istruzione di cui godono gli ebrei israeliani, e ne condividono lo stile di vita. A differenza delle condizioni in cui si vive a Ramallah, le quali non possono che generare violenza e disordini, nelle città miste – o, più ancora, in una città come Nazareth che è stata divisa in due – le condizioni di vita generano solo indifferenza e ignoranza circa il problema dell'identità palestinese, sia fra i palestinesi che fra gli israeliani. A differenza di Ramzi, che doveva ogni giorno fare i conti con il suo bisogno di vendicare l'ingiustizia delle condizioni di vita del proprio popolo, Saleem restò a lungo ignaro del fatto che ci fosse un problema da affrontare anche se egli non era membro attivo a tutti gli effetti della società, perché questo era il risultato dell'istruzione israeliana.

Oggi, quasi sessant'anni dopo la creazione dello Stato di Israele, il paese si trova a un bivio; deve affrontare il problema della natura di uno stato ebraico moderno e democratico – cioè il problema della sua stessa identità – e insieme quello dell'identità dei palestinesi che vivono in Israele e della possibile creazione di uno stato palestinese. Con la Giordania e l'Egitto fu possibile raggiungere una pace per quanto instabile senza minacciare o mettere in discussione Israele come stato ebraico. Risolvere il problema dei palestinesi che vivono in Israele, però, rappresenta una sfida molto più grande, sia sul piano teorico che su quello pratico. Per Israele questo significa, fra le altre cose, scendere a patti con il fatto che questa terra non era né spoglia né vuota, questa è un'idea propagandata al momento della creazione dello stato. Per i profughi palestinesi o, nel caso di coloro che decisero di rimanere, per i palestinesi scollegati dalle proprie radici, significa accettare il fatto che Israele sia uno stato ebraico, ovvero, cosa ancora peggiore dal loro punto di vista, uno stato per

gli ebrei.

L'ostilità fra arabi ed ebrei non cominciò con la creazione dello Stato di Israele; la popolazione araba della Palestina aveva dimostrato da subito la sua avversione verso l'immigrazione ebraica. Dopo il 1948, naturalmente, la situazione non poté che deteriorarsi. La popolazione ebraica aveva finalmente raggiunto la sovranità dopo una diaspora di migliaia di anni, e gli arabi della regione dovettero scegliere se restare in un paese in cui sarebbero diventati una minoranza frustrata, come la famiglia di Saleem, oppure emigrare verso uno dei paesi arabi. Negli ultimi vent'anni, i nuovi storici di Israele hanno documentato il fatto che molti non ebbero nemmeno la possibilità di scegliere, ma furono costretti con la forza a lasciare la Palestina. La fondazione dello Stato di Israele suscitò subito una grande diffidenza fra le due parti, e all'inizio le antiche città arabe furono sottoposte alla legge militare. Anche Saleem, in quanto parte della minoranza palestinese, può comprendere il timore di Israele che la propria sicurezza fosse a rischio e come queste misure, per quanto abominevoli, sembrassero necessarie per la sopravvivenza dello stato. Tuttavia, dopo che i militari si sono ritirati da decenni, resta l'atteggiamento; non c'è stata alcuna reale modifica nella strategia del governo israeliano verso i cittadini non-ebrei, alcun riconoscimento del fatto che questo gruppo non costituisce più una minaccia potenziale per lo stato. Oggigiorno, i palestinesi che vivono in Israele continuano a essere semplicemente tollerati e non sono integrati nella società israeliana. Saleem e suo fratello, che pure sono stati capaci di fare la loro parte nella comunità israeliana, e che hanno ricevuto sostegno e istruzione da quel sistema, continuano a restare, come tutti i palestinesi, cittadini di seconda classe, privi del senso di appartenenza al paese in cui vivono.

Oggi i palestinesi costituiscono circa il 22% della popolazione israeliana. Si tratta di una percentuale più ampia di quella raggiunta dalla minoranza ebraica in qualsiasi altro paese, in qualsiasi periodo storico. Considerare l'integrazione di una minoranza così considerevole nello stato israeliano significa scuotere la psiche ebraica fino alle fondamenta e sfidare l'idea di identità ebraica per come si è andata sviluppando nel corso dei secoli. Lo spirito ebraico deve decidere se durante la diaspora riuscì mai a sentirsi in patria o se fu sempre un corpo estraneo. La domanda che sorge di conseguenza è se il bisogno della creazione di uno stato ebraico fu unicamente il risultato della persecuzione subita dagli ebrei o se lo spirito ebraico ha sempre anelato a una terra sua. Se è vera la seconda ipotesi, allora dobbiamo esaminare la differenza fra il concetto di "patria" e di "nazione". In realtà, esistono parecchie sfumature e bisogna distinguere fra idee e ideali diversi: una patria per gli ebrei; una nazione per gli ebrei; uno stato ebraico; uno stato per gli ebrei. Arthur James Balfour, che nel 1917 fu segretario per gli Affari esteri britannico nel governo di Lord Rothschild, scrisse che «Il governo di sua Maestà vede con favore la fondazione in Palestina di una *patria* nazionale [il corsivo è mio] per il popolo ebraico, e farà ogni sforzo per facilitare il raggiungimento di tale obiettivo, essendo del tutto evidente che verrà evitata qualsiasi azione che possa pregiudicare i diritti civili e religiosi delle comunità non-ebraiche presenti in Palestina, o i diritti e lo status politico di cui godono gli ebrei in un altro paese».

Vale la pena di osservare come l'idea sionista da cui nacque lo Stato di Israele arrivasse, per paradosso, a un'analisi del problema ebraico in Europa non dissimile da

quella del movimento antisemita, secondo cui gli ebrei erano stati sempre un corpo estraneo e sarebbero sempre rimasti tali, a meno che non abbandonassero la loro ebraicità. L'assimilazione era fallita e l'integrazione era inaccettabile per entrambe le parti. Wagner scrisse nel suo *pamphlet Il giudaismo nella musica* che gli ebrei erano incapaci di scrivere musica tedesca ma ciò nonostante avevano un'influenza culturale così significativa da poter danneggiare lo sviluppo della vera musica germanica. La sua. conclusione – vale a dire che gli ebrei dovevano sparire, o perché emigravano o perché venivano assimilati completamente dalla cultura tedesca – non è troppo lontana dalla conclusione cui giunsero i primi sionisti. Essi consideravano la questione della presenza degli ebrei in Europa non solo come un problema sociale o religioso, ma anche politico, e si impegnarono a cercare una soluzione politica. La conseguenza del processo dialettico tra pensiero antisemita e sionista è la creazione dello Stato di Israele.

Gli ebrei, adesso finalmente in patria, devono accettare l'integrazione della minoranza palestinese, anche se ciò significasse mutare la natura stessa di Israele; non solo non c'è alternativa, a meno che una bacchetta magica non faccia sparire i palestinesi, ma la loro integrazione è una condizione indispensabile – sul piano morale, sociale e politico – per la sopravvivenza di Israele. Quanto più a lungo si continuerà a trascurare il malcontento dei palestinesi, tanto più difficile sarà trovare un terreno comune, che pure è vitale trovare. Chiaramente, il malcontento, l'infelicità e il senso di ingiustizia alla lunga producono l'effetto di radicalizzare le richieste palestinesi e di indebolire la fiducia nei benefici tangibili che Israele offre loro sul piano dell'istruzione e della sanità pubblica e di altri servizi sociali. Abbiamo visto spesso nella storia moderna di Israele che le opportunità mancate, per colpa dell'una o dell'altra parte, hanno sempre dato risultati tremendamente negativi per entrambe. La musica ci insegna come non solo la velocità, ma anche la scelta del momento più opportuno di un evento ne alteri e a volte addirittura ne determini direzione e contenuto. In una composizione musicale, per esempio, una modulazione inaspettata non riuscirà a introdurre il ricercato elemento di sorpresa se compare troppo presto; tuttavia, perché si adatti alla composizione, deve arrivare nel momento esatto richiesto dallo sviluppo del brano. Con il passare del tempo, l'irrigidimento della posizione palestinese sui temi culturali, sociali e politici rese le richieste dei palestinesi più difficili da accettare. Per esempio, quello che sarebbe stato un gesto di generosità nel 1967, subito dopo la Guerra dei Sei Giorni, e cioè la restituzione dei territori occupati, oggi che la necessità di un simile passo è riconosciuta a livello internazionale sarà inevitabilmente interpretato come una dimostrazione di debolezza da parte di Israele. Il fatto che l'intero mondo arabo non sia mai stato disposto a negoziare da una posizione di debolezza avrebbe dovuto indurre Israele a sviluppare proposte creative anziché irrigidirsi in un atteggiamento inflessibile. In ogni modo, ritengo che Israele non sia ancora in grado di comprendere in maniera razionale la propria forza o la propria debolezza in questo conflitto, e di conseguenza non faccia che oscillare da un estremo all'altro. Ciò che ancora permane dell'esperienza della persecuzione e dell'immolazione subite dagli ebrei nel corso della storia è forse uno degli elementi che ostacolano la capacità di Israele di valutare in maniera razionale la propria forza come stato.

L'atteggiamento di Israele nei confronti dei palestinesi che vivono nel paese spesso ha favorito la sparizione dell'identità e delle radici culturali palestinesi. Nelle antiche città arabe, per esempio, in cui vivono ancora molti arabi, le strade che un tempo erano intitolate a personalità arabe, alcune per così dire preistoriche, sono state ribattezzate in maniera anonima con dei numeri oppure con i nomi dei generali israeliani che combatterono nella Guerra d'indipendenza. Questo cambiamento, piccolo all'apparenza ma significativo sul piano simbolico – nella migliore delle ipotesi una trascuratezza che denota mancanza di sensibilità da parte di Israele, e nella peggiore una totale mancanza di strategia nell'af-frontare la questione degli arabi in Israele – è un esempio di come Israele rifiuti di accettare un fatto puro e semplice, e cioè che una certa percentuale della popolazione di questa zona è sempre stata non-ebraica. La popolazione ebraica durante la Prima guerra mondiale rappresentava solo il 15% della popolazione totale della Palestina. Troppo spesso nel corso della sua breve storia, nella ricerca di un'identità e di un rapporto con il mondo, Israele ha badato soprattutto al suo passato recente e alle sue radici europee, specie dell'Europa centrale e orientale. Quanto sarebbe stato più saggio se tutti i paesi della regione avessero accettato l'esistenza gli uni degli altri, enfatizzando le affinità fra i due popoli semitici anziché le differenze. I secoli di coesistenza pacifica fra ebrei e musulmani, in Andalusia, andrebbero considerati non solo come un esempio del remoto passato di una possibilità di convivenza fra questi due popoli, ma anche come la prova della loro capacità di potenziarsi positivamente a vicenda. Maimonide non solo scrisse e parlò in arabo come in ebraico, ma apparteneva anche a una società che includeva entrambe queste identità e culture. Varrebbe la pena di studiare quanto sia stato grande l'impatto di tale società multi-identitaria sulla filosofia di Maimonide; in ogni caso, non è difficile immaginare che la *Guida dei perplessi* sarebbe stata differente se egli fosse vissuto in una comunità meno diversificata.

La condizione dei palestinesi in Israele è per certi versi anche più devastante di quella dei marrani nel periodo dell'Inquisizione spagnola; i marrani furono costretti a convertirsi al cristianesimo ed erano trattati come cittadini di seconda classe, ma in segreto essi continuarono a praticare l'ebraismo, mantenendo la loro identità e il loro posto nella storia. I palestinesi israeliani, al contrario, sono stati educati in un sistema scolastico che ha cancellato dai programmi la storia e il contributo culturale del loro popolo. Nell'assenza di una sana identità fondata sul proprio patrimonio storico e culturale, ha cominciato a prendere forma un movimento religioso potenzialmente pericoloso ma diverso da quello di Hamas, che opera nei territori occupati e che a un certo punto venne addirittura sostenuto da Israele col fine di indebolire Arafat e Fatah.

Hamas è nato dalla protesta sorta attorno a due problemi: l'ingiustizia che secondo il partito i palestinesi hanno subito con la creazione di Israele; l'annosa corruzione presente all'interno dello stesso governo palestinese. Il movimento religioso dei palestinesi israeliani è diverso proprio perché è il risultato diretto dell'indebolimento dell'identità palestinese all'interno della società israeliana. È irrilevante se la responsabilità di tale situazione sia da imputare esclusivamente agli israeliani, esclusivamente ai palestinesi o a entrambi; resta il fatto che la religione offre chiare direttive, cancellando i dubbi e le domande propri dell'attività intellettuale necessaria

per un'analisi logica delle cose. Molti ignorano come la popolazione palestinese di Israele sia costituita anche da cristiani, per i quali il nuovo movimento religioso islamico è del tutto insensato; di conseguenza, la divisione non può che ingigantirsi ulteriormente. Il vuoto culturale in cui vivono i palestinesi innesca un circolo vizioso che coinvolge entrambe le parti: Israele lo usa per giustificare il trattamento da cittadini di seconda classe riservato ai palestinesi i quali, per parte loro, offesi da tale atteggiamento, non si sentono motivati ad appartenere a uno stato che non li tratta da uguali.

I palestinesi sentono di essere stati perseguitati sia da Israele che dal mondo arabo, il quale aveva promesso di liberare la Palestina dagli ebrei. Sono ormai sessant'anni che aspettano la creazione di uno stato palestinese. Benché i palestinesi di Israele siano divisi su questo tema – alcuni di loro non se ne sarebbero andati se fosse stato creato uno stato palestinese – tutti convengono sul fatto di non poter vivere in Israele per come è oggi. Da un punto di vista oggettivo, questa situazione è il risultato della mancanza di riflessione strategica da parte di Israele nel corso degli ultimi quarant'anni, una mancanza che adesso mette in pericolo l'esistenza stessa di Israele come stato ebraico. I palestinesi, dal canto loro, percepiscono questa situazione come immorale. L'identità nazionale di Israele potrebbe essere raffigurata come un feto che, pienamente sviluppato, non è stato ancora partorito, e mette a repentaglio la vita propria e quella della madre.

Fin da prima della creazione di uno stato ebraico e di tutti i problemi di integrazione e di accettazione a esso connessi, fra gli anni trenta e quaranta del secolo scorso sorse in Palestina un movimento di compositori ebrei, i quali si proponevano di integrare nella propria musica la melodia, l'armonia e i ritmi della musica mediorientale. Questo movimento rappresentò il tentativo di creare una musica che esprimesse una sensibilità mediorientale – o, come si diceva allora, orientale. I seguaci di tale movimento svilupparono, in maniera del tutto intuitiva, un gusto musicale in cui si riflettono caratteristiche sia ebraiche che arabe. Paul Ben-Haim, il principale esponente, fu uno dei compositori che meglio seppero cogliere in maniera istintiva una verità che i politici di oggi ancora non riescono ad afferrare, e cioè che l'identità israeliana deve includere il proprio ambiente geografico, di cui l'elemento arabo è parte essenziale. Nato a Monaco nel 1897 con il nome di Paul Frankenburger, fra il 1915 e il 1920 studiò composizione, direzione d'orchestra e pianoforte all'Accademia delle Arti di Monaco, non molti anni prima che la frequentasse anche quel lontano parente libanese di Saleem.

Paul Ben-Haim fu assistente di Bruno Walter e di Hans Knappertsbusch presso l'Opera di Monaco, e diresse l'Opera di Augusta dal 1924 al 1931, ma poi, nel 1933, quando i nazisti salirono al potere, emigrò in Palestina e cambiò il suo nome da Frankenburger a Ben-Haim. Fu a quel punto che cominciò a cercare il modo di incorporare gli elementi musicali mediorientali nelle sue composizioni, sebbene in Germania avesse già scritto un oratorio ispirato a temi biblici. Cercando di sfruttare al meglio l'isolamento culturale in cui lui e gli altri musicisti si trovarono durante la Seconda guerra mondiale, Ben-Haim condusse ricerche approfondite sulle arie e sui ritmi della musica popolare mediorientale, intrecciandoli al suo stile compositivo tardoromantico e conservatore. Forse l'isolamento dovuto alla guerra fu in parte

responsabile del bisogno sorto fra i compositori ebrei in Palestina di cercare una nuova identità che non solo fosse influenzata dalla cultura locale, ma ne fosse anche arricchita, istanza questa del tutto assente dalla discussione politica attuale in Medio Oriente. Questa conclusione raggiunta in maniera intuitiva dimostra come la musica possa essere qualcosa di più di un piacevole elemento ornamentale della cultura; in questo caso la musica anticipò gli sviluppi storici e politici della società. Il mondo del suono, a quanto pare, è in grado di elevare l'individuo dalle ansie anguste per la propria esistenza alla percezione universale del proprio posto fra gli altri esseri umani.

Dei molti partiti politici esistenti allora, il Partito comunista palestinese fu l'unico ad accettare la divisione della Palestina, e quindi l'esistenza di Israele. Fu anche l'unico partito ad accogliere sia arabi che ebrei. Non sorprende che l'URSS sia stata il primo paese a riconoscere lo Stato di Israele, sia grazie agli specifici interessi strategici di Stalin, sia anche per una certa affinità fra la Russia e il movimento socialista in Israele. Il *kibbutz*, che non consente alcuna forma di proprietà privata, e il *moshav*, che si regge sulla proprietà collettiva, erano entrambi esempi di quella che ai sovietici doveva sembrare la realizzazione del sogno socialista. Tuttavia ben presto Stalin si rese conto di aver sbagliato le previsioni circa la direzione politica che avrebbe preso Israele, e solo dopo la sua morte l'Unione Sovietica assunse un ruolo attivo nello scacchiere mediorientale. Nel 1956, dopo la Guerra di Suez, Gamal Abdel Nasser assicurò all'Egitto il sostegno politico ed economico dell'Unione Sovietica, consentendo in questo modo alle potenze della Guerra fredda di entrare attivamente nella politica del Medio Oriente. Nel 1970 l'Unione Sovietica aprì le frontiere permettendo, per la prima volta dopo la Seconda guerra mondiale, l'emigrazione degli ebrei verso Israele. Questi immigrati portarono nuova linfa nella cultura, nel campo della medicina e nella tecnologia israeliani. Fu in questo periodo che si verificò un cambio generazionale nella Israel Philharmonic Orchestra, i cui fondatori erano per la maggior parte originari del centro Europa. Al loro posto subentrarono per lo più degli immigrati russi, i quali inevitabilmente modificarono lo stile dell'orchestra. È stato questo l'unico caso nella storia della musica in cui lo stile di un'orchestra sia cambiato in maniera tanto drastica. I progressi della ricerca medica e della tecnologia erano stati molto ben documentati e avevano un valore enorme per la società israeliana, ma questa nuova ondata di vitalità comportò anche dei pericoli. Gli immigrati ebrei provenienti dall'Unione Sovietica erano vissuti in una condizione di isolamento politico; l'antisemitismo in Russia non era mai scomparso. La combinazione di questi due elementi creò una fazione molto nazionalistica di nuovi cittadini israeliani niente affatto interessati al problema palestinese.

Il parente libanese di Saleem era arrivato nel 1982 con un fascio di spartiti musicali in edizione russa – solo parecchio tempo dopo, a scuola, Saleem capì che Haydn non era un compositore russo! Come il padre di Saleem, anche questo pianista libanese era iscritto al Partito comunista, ed era riuscito a procurarsi gli spartiti grazie ai suoi addentellati con Mosca. L'influenza culturale dell'Unione Sovietica e del Partito comunista si estese oltre Israele fino in Siria, Giordania ed Egitto, dove, ironia della sorte, fornì la base per un'unità culturale laddove mancava l'unità politica. Molti

musicisti russi si esibirono e insegnarono in questi paesi, e ancora lo fanno, con *il* risultato che molti giovani della West-Eastern Divan Orchestra, indipendentemente dalle loro origini, provengono da scuole musicali simili.

Il patrimonio culturale che il popolo isreaeliano e il popolo arabo condividono è sbalorditivo per varietà e ricchezza, eppure è necessario cercare consapevolmente le somiglianze fra questi due popoli al fine di costruire le fondamenta non di un muro divisorio bensì di un forum per la cooperazione. Il paradosso del conflitto israeliano-palestinese è che esso non può essere risolto applicando gli assiomi internazionali, perché ha un carattere locale. D'altro canto, però, il conflitto, come un vecchio albero di olive, si è riempito di rami e ha sparso un'infinità di semi, dai quali, col tempo, sono nati nuovi problemi che ora è necessario affrontare tanto a livello locale quanto a livello globale.

Finale

La musica ha un potere che va oltre le parole. Ha il potere di commuoverci e la forza del puro suono riecheggia in noi finché dura la sua esistenza. Il potere che la musica ha su di noi è stato spesso oggetto di opere letterarie o di arte visiva, ma di rado è stato esaminato in maniera razionale, dal punto di vista fisico. È difficile distinguere fra la sostanza della musica e la percezione che ne ha l'ascoltatore. Probabilmente è per questa ragione che la musica, fin dai tempi di Omero, è stata a volte considerata come un potenziale pericolo per la salute dell'intelletto e persino della volontà; la musica poteva qualsiasi cosa, poteva indurre lo stato di allucinazione dionisiaca come sedurre Ulisse e tutti i suoi compagni, distogliendoli dal completamento del loro viaggio. Tuttavia l'orecchio educato affina la capacità di separare il contenuto della musica dai sentimenti che abbiamo imparato ad associarvi.

La musica è concepita, e poi realizzata, sempre dal punto di vista di un individuo. Di conseguenza, la soggettività è parte integrante e inevitabile della musica, anche se non l'unica. Benché non esista, quando si fa musica, la possibilità di un'esecuzione oggettiva, deve sussistere sempre un rapporto fra soggettività e oggettività, proprio come nella vita. In musica, anche la libertà di velocità – il *tempo rubato* – non va concepita a proprio piacimento, bensì deve essere sempre in rapporto con la sottostante e inflessibile scansione del metronomo (in altre parole, il *tempo non rubato*); proprio questa connessione costante fra gli elementi flessibili e quelli inflessibili conferisce all'esecuzione musicale la ricchezza dell'essere contemporaneamente soggettiva e oggettiva. Con questa nozione ci troviamo ancora una volta davanti a quella che chiamerei la responsabilità morale dell'orecchio.

Poiché la musica si esprime solo attraverso il suono e si svolge in un tempo preciso, essa è, per sua stessa natura, effimera. Ciò che è essenziale in un'esecuzione musicale, e che è difficile raggiungere nella vita, è la capacità di ripartire sempre da zero. Ogni volta che si esegue un brano è necessario farlo con la freschezza del primo incontro e l'intensità dell'ultimo. È difficile avere il coraggio e la forza di partire dal nulla, analizzando le esperienze fatte nel passato per poi ripensare tutto daccapo, in maniera diversa. Così come è altrettanto difficile infondere a una nuova esperienza la facilità, la naturalezza di *ciò* che ci è già familiare.

Non conosco altri artisti che si rivolgano al passato in maniera così intensa, e spesso esclusiva, come i musicisti che si dedicano alla musica classica. Poiché la musica del passato è senza tempo, universale e fonte sterminata di ispirazione, alcuni musicisti ritengono che limitandosi a un'esigua selezione di opere dei secoli andati potranno comprenderle con maggiore profondità. Credo, al contrario, che ci sia bisogno di tenersi in contatto o addirittura al passo con la musica contemporanea, per tenere sempre desta la propria curiosità. La conoscenza e l'esecuzione della musica contemporanea accrescono la comprensione dei capolavori del passato. Non solo ho provato piacere nel dirigere spesso opere di Pierre Boulez e di Elliott Carter, ma da

loro ho tratto insegnamenti che si sono rivelati utilissimi quando poi sono tornato a Beethoven e a Wagner. L'esplorazione della musica moderna si differenzia da quella del passato soprattutto perché per scoprirla, e per sviluppare preferenze e gusti individuali come se ne hanno nei confronti della musica dei secoli scorsi, occorre uno sforzo maggiore. Se la si esplora solo per senso del dovere, non può esserci né la gioia né una scelta critica necessaria per individuare i lavori davvero meritevoli di essere eseguiti insieme alla grande musica del passato. L'importanza di un brano di musica contemporanea diventa più evidente se nello stesso programma lo si giustappone, per esempio, a una sinfonia di Beethoven. Il mio unico criterio per ciò che riguarda la nuova musica – o qualsiasi altro genere, se è per questo – sta nel fatto che, nel momento dell'esecuzione, la composizione deve riuscire a essere al centro del mio interesse e della mia attenzione, eclissando, finché dura, tutte le altre opere.

Le registrazioni discografiche, che preservano artificialmente l'effimero, hanno dimostrato l'inutilità di riciclare le nostre idee musicali con la semplice riproduzione di quell'intuizione avuta in passato, e di cui continuiamo a servirci per l'esecuzione di una data opera, come fosse uno strumento comodo e immutabile. Una registrazione è un mezzo assai più perfetto dell'uomo, se si vuole riproporre all'infinito un'interpretazione che fu il risultato di una comprensione spontanea; ma il dovere dell'uomo è quello di trovare le verità nuove e impellenti di un'opera, se dovrà studiarla ed eseguirla più di una volta. La musica perde il suo potere quando il musicista perde la curiosità e l'umiltà davanti a essa.

È fondamentale distinguere fra la natura della musica da un lato e dall'altro le associazioni che essa evoca – ancora un esempio di finitezza che precede l'infinitezza. L'anima di una grande opera racchiude tanta parte della natura umana, e dell'esperienza umana, quanta ne consentono l'intelletto e il talento del suo creatore. I movimenti o i modi di pensare che finiscono con l'essere associati all'opera in questione sono del tutto separati dal processo creativo e non dovrebbero mai essere confusi con lo spirito con cui l'opera è stata concepita. Di Beethoven si è fatto un grande uso e un grande abuso nella storia della politica tedesca da Bismarck a Hitler all'ex Repubblica democratica tedesca. Si pensi all'ironia della *Nona* di Beethoven suonata nell'epoca nazista: «*Alle Menschen werden Brüder*» ("Tutti gli uomini diventeranno fratelli"). In altre parole, i nazisti si impossessarono della proprietà creativa di Beethoven ridefinendo il suo concetto di fraternità per adattarlo al loro, che ovviamente non includeva tutta l'umanità.

La distinzione fra la musica e le associazioni che evoca potrebbe essere definita in termini più generali come la differenza fra la sostanza e la percezione. Troppo spesso, oggigiorno, cerchiamo di alterare la sostanza per adattarla alla nostra percezione. Quando suoniamo un pezzo musicale, è nostro dovere sgombrare la sua essenza da ogni significato estraneo, che può essere stato aggiunto da noi personalmente oppure essere il risultato dell'influsso esercitato da altri. Un esempio di ciò è la percezione, ovviamente erronea, che la tubercolosi di Chopin abbia influito in maniera riconoscibile sulla sua musica, da cui deriverebbe l'obbligo per il pianista di eseguirla in maniera anemica; un altro esempio è la tendenza generale a discutere della musica di Mahler non in termini musicali, bensì in un contesto psicoanalitico che spiega le sue nevrosi secondo le teorie di Sigmund Freud. Nonostante i vantaggi che derivano

dalla familiarità con la biografia di un compositore – che può darci interessanti indicazioni circa la società in cui viveva e il posto che vi occupava – è del tutto insensato usare la sua musica solo per raffigurare questo o quell'aspetto della sua vita.

Per quanto un individuo si sforzi di essere obiettivo, è inevitabile che vi sia sempre un elemento di soggettività; il confine fra contenuto e percezione non è sempre facilmente riconoscibile, benché sia sempre definito dalla pagina stampata. Come ho già detto, l'uso e l'abuso delle idee e della musica di Wagner furono parte integrante degli ultimi anni del Terzo Reich – anzi, di tutto il Terzo Reich. Questo regime primeggiò nella capacità di controllare e manipolare la percezione. I nazisti si appropriarono degli scritti antisemiti di Wagner, trasformandolo, a posteriori, nel profeta della loro ideologia. Non solo è comprensibile, ma è anche del tutto evidente, che chi fu sottoposto a questa manipolazione soffrirà ancora oggi per tali associazioni, e quindi non solo non vorrà, ma non sarà capace di ascoltare quella musica.

La musica non è né morale né immorale. È la nostra reazione che la fa diventare, nella nostra mente, l'una o l'altra cosa. La società di oggi attribuisce un significato negativo alla parola "controversia". Eppure, la differenza di opinione, e la differenza fra il contenuto e la percezione che ne abbiamo, è alla base di tutta la creatività. Non c'è ragione al mondo per costringere chi soffre a causa dell'associazione fra la musica di Wagner e l'ideologia nazista ad ascoltare la sua musica. In Israele è opinione generale che, mettendo al bando le esecuzioni della musica di Wagner, si mostri maggiore sensibilità nei confronti dei sopravvissuti all'Olocausto. In realtà non c'è alcuna giustificazione nel privare della possibilità di ascoltare Wagner chi per sua fortuna non soffre per queste associazioni terribili. Di conseguenza, il rifiuto di lasciare ascoltare la sua musica, oggi, rappresenta un'accettazione dei collegamenti creati dai nazisti. In verità la musica di Wagner venne eseguita durante il secondo concerto della Palestine Philharmonic Orchestra – oggi Israel Philharmonic Orchestra – a Tel Aviv, nel 1936, quando l'antisemitismo di Wagner era già ben noto.

Non è mia intenzione – non lo è mai stata, e mai lo sarà – costringere chiunque ad ascoltare questa o qualsiasi altra musica, e certamente non discuto le orribili associazioni mentali che i sopravvissuti all'Olocausto hanno riguardo a pezzi specifici di Wagner. Posso solo sperare che il tempo alla fine contribuirà a liberarli dai fantasmi che questa musica suscita in loro, così che alla fine saranno in grado di ascoltarla per quello che è veramente, e non per quello che ha finito per rappresentare. Non spetta a me dire a chi ha sofferto per quei terribili collegamenti cosa deve pensare di Wagner, ma credo sia importante ricordare a tutti coloro che sono pronti ad ascoltarla che la musica di Wagner in sé non fu la causa della sofferenza. Al tempo stesso, comunque, è altrettanto importante non imporre, neanche indirettamente, tali associazioni negative a quelli che per loro fortuna non ne soffrono. In una società democratica, la decisione di permettere o proibire una musica o un'altra deve essere presa solo a *livello* individuale, non può essere sancita da un atto di legge o, peggio ancora, essere il risultato di un tabù. Perché la legge è almeno il risultato di un processo mentale, mentre il tabù è il risultato di un sentimento collettivo, inconscio, la cui origine spesso è l'ignoranza o la paura. È una prerogativa

dell'individuo quella di poter scegliere fra percepire la Marcia Funebre del *Tristano* come espressione di nobiltà di sentimenti o come un ricordo dei condizionamenti mentali che Hitler voleva innescare.

Tornando alla differenza fra contenuto e percezione, non possiamo evitare di farci suggestionare dal contenuto – la musica di Wagner – ma abbiamo la capacità di non farci suggestionare, per non dire dominare, dalle percezioni – cioè dalle associazioni che la musica evoca in noi. Come disse Kant, «se non fosse per la distinzione fra realtà e apparenza, saremmo tutti seguaci di Spinoza». Siamo schiavi – come Ulisse – delle associazioni mentali che sorgono in noi quando ascoltiamo la musica, almeno fin quando non ne comprendiamo la sostanza. Come abbiamo visto, anche se la musica può significare cose diverse per le diverse persone, e spesso cose diverse per la stessa persona in momenti diversi – poetici, matematici, sensoriali o filosofici – non dobbiamo dimenticare che essa si esprime solo attraverso il suono, abbraccia tutte quelle sfere e le trascende.

L'inizio di un processo politico, analogamente all'inizio di una frase musicale, mette in moto qualcosa che lotta per avere vita e velocità proprie. Il popolo ebraico, vivendo in comunità minoritarie disperse ai quattro angoli della terra, aspirava a conseguire l'indipendenza nazionale, e così, nel 1948, venne creato lo Stato di Israele. La nascita di Israele fu irta di difficoltà e incontrò l'opposizione della popolazione non-ebraica della Palestina, ma Israele perseverò, con la forza di un leitmotiv e il sostegno della voce della coscienza del mondo.

Nel conflitto israeliano-palestinese c'era, e ancora c'è, l'incapacità di ammettere l'interdipendenza di entrambe le voci implicate, oltre agli inevitabili cambiamenti portati dal tempo. La creazione dello Stato di Israele fu il risultato di un'idea ebraico-europea, la quale, se vuole proiettare il suo leitmotiv nel futuro, deve accettare che l'identità palestinese sia un leitmotiv valido quanto il proprio. I palestinesi sentono Israele suonare il suo leitmotiv nella tonalità sbagliata e aspirano a scegliere da sé la propria tonalità. Tuttavia, anche il leitmotiv più potente dipende dalle modulazioni che si verificano al proprio interno. È impossibile ignorare i cambiamenti demografici che stanno avvenendo in Israele; adesso è più che mai necessario ascoltare i palestinesi, sia quelli dentro i confini di Israele sia quelli fuori.

Se si potesse tradurre il dialogo israeliano-palestinese in una grande opera musicale, esso acquisterebbe lo status e la distanza necessari perché entrambe le parti lo possano comprendere, valutare e percepire in maniera obiettiva. In un brano di musica, il fatto stesso che esistano simultaneamente due o più voci conferisce a ognuna legittimità, e nella musica occidentale non esiste mai un racconto unilaterale; il dialogo contrappuntistico presenta sempre almeno due racconti nello stesso momento e consente a ciascuno di presentarsi nella propria pienezza, mai però di parlare senza una controparte che sostiene, contraddice e completa la sua esposizione. Il racconto israeliano e quello palestinese – la loro opera di costante revisione e riscrittura della propria storia – si trovano nel medesimo stato di interconnessione permanente che esiste fra soggetto e controsoggetto di una fuga. Senza il controsoggetto, non c'è fuga. Né si può dire che il soggetto abbia un'importanza maggiore del controsoggetto, poiché è una realtà obiettiva che senza l'altro nessuno dei due ha una collocazione logica.

È essenziale che entrambi i popoli, immaginati come soggetto e controsoggetto, comprendano non solo il proprio racconto, ma anche l'esperienza umana dell'altro. In una fuga, il soggetto non ha la fortuna (o la disgrazia) di sentire solo la propria voce, ripetuta all'infinito. Il soggetto fa la sua enunciazione una volta sola, e quando si ripresenta deve dividere la scena con il controsoggetto, che, da quel momento in avanti, è un compagno fedele che ricorda continuamente tutto ciò che il soggetto in sé non è. Soggetto e controsoggetto si completano a vicenda e dipendono l'uno dall'altro per esistere nel mondo sonoro. Se gli israeliani e i palestinesi potessero vedere il parallelo fra il loro dialogo – o meglio, la sua mancanza – e la struttura della fuga, anch'essi prenderebbero coscienza dell'urgenza di coesistere.

Israele sta perdendo la sua capacità di rammentare; ricorda e basta. Anche questo sarebbe impossibile dentro una qualsiasi forma musicale. Quando, nella forma-sonata, un tema ha attraversato tutti gli sviluppi e le modulazioni possibili, e fa la sua seconda entrata nella ripresa, esso è il risultato dell'intera esperienza, e non solo di un unico evento, per quanto drammatico o importante possa essere stato. L'Olocausto, in termini storici, è un episodio. Ovviamente, in quanto episodio di esecrabile vastità, deve essere riconosciuto e studiato dal mondo intero, palestinesi compresi, per impedire che possa ripetersi in qualche altro momento, in qualche altro luogo nel mondo. Edward Said questo lo comprese perfettamente e lottò contro la stupidità e la crudeltà dei negatori dell'Olocausto. Negare l'Olocausto o sminuirne l'importanza non è solo stupido – perché significa aprire la porta a una ripetizione della catastrofe – e crudele – verso la memoria di coloro che sono morti e il coraggio di coloro che sono sopravvissuti –: è immorale.

È indispensabile dire «mai più», sia in senso soggettivo che oggettivo; comunque queste parole devono essere sottoposte a riflessione costante. Infatti, se vengono pronunciate senza la debita considerazione, possono diventare un riflesso ripetitivo, il quale, benché sia inteso come un omaggio a chi soffrì e morì, può assumere anche la natura di uno slogan. Se le parole «mai più» diventano uno slogan, diminuisce il loro impatto e si rende impossibile ogni discussione, poiché lo slogan, come abbiamo visto, è nel migliore dei casi una deformazione di un'idea originaria. In questo caso, la deformazione dell'idea può condurre facilmente a fare assegnamento sugli elementi militaristici della società, i quali a loro volta garantiscono che il futuro sarà dominato dalla paura come lo fu il passato.

Nel periodo successivo alla fondazione dello Stato di Israele, l'Olocausto compariva di rado nel dibattito pubblico; a livello individuale, l'argomento era comprensibilmente evitato dai sopravvissuti per il dolore che riportava alla memoria, mentre la nuova generazione voleva dissociarsi a tutti i costi dall'immagine degli ebrei come vittime. Quindi, sia quelli che avevano avuto esperienza diretta dell'Olocausto sia quelli che, per loro fortuna, non l'avevano avuta, non amavano discutere dell'argomento. Negli anni cinquanta, la maggioranza dei giovani israeliani era impegnata nella creazione di una società ideale, in cui il sionismo camminava mano nella mano con il socialismo (il *kibbutz* ne è una chiara dimostrazione). Essi volevano vivere in maniera collettiva una vita che avesse senso e fosse giusta. Ma eliminare il passato dai pensieri di tutti i giorni produsse lo sciagurato risultato di far trascurare certi aspetti che pure avevano contribuito alla creazione dello stato.

Ignorare il passato significò ignorare l'esistenza stessa della popolazione non-ebraica della Palestina.

La cattura di Adolf Eichmann, in Argentina, nel 1961, e il processo cui venne poi sottoposto a Gerusalemme, non significarono semplicemente consegnare alla giustizia un criminale – e che criminale, dato che Eichmann era stato uno dei primi sostenitori ed esecutori della "soluzione finale" – ma rappresentarono anche un'esperienza educativa, necessaria per le giovani generazioni di israeliani proprio perché per molti anni l'Olocausto non era stato certo un tema pressante. In occasione del processo a Eichmann, per la prima volta i giovani d'Israele si trovarono ad affrontare l'orrore dell'Olocausto. E anche se il processo rinnovò il dolore e la sofferenza dei sopravvissuti, li mise in grado di aprire il loro animo alla nuova generazione. Le immagini del processo a uno dei peggiori criminali della storia, che la televisione trasmise in diretta, ogni giorno, proposero le più raccapriccianti testimonianze individuali e la cinica difesa dell'imputato, che sostenne di essersi limitato a eseguire gli ordini. La presenza costante e terribile del processo rese impossibile continuare a circoscrivere l'argomento. Se il male può essere definito come assenza di pensiero, secondo quanto scrisse Hannah Arendt nel suo libro *La banalità del male, Eichmann a Gerusalemme*, allora l'oblio è un suo parente stretto, e anche questa fu una lezione importante per i cittadini di Israele. Pensiero e moralità camminano tenendosi per mano, e certo non può esserci moralità senza pensiero.

Il senso della moralità senza dubbio appartiene al capitale storico del popolo ebraico, che grazie a esso è riuscito a sopravvivere alle forme più devastanti di antisemitismo. Israele sta sperperando questo capitale continuando l'occupazione e creando nuovi insediamenti in territori che non gli appartengono. Il bisogno di criteri morali è sempre stato alla radice del pensiero ebraico, in tutto il corso della storia; la giustizia, più che l'amore (come nella religione cristiana), è stata costantemente al centro del pensiero religioso degli ebrei. Tuttavia, dal 1967 in poi, il comportamento di Israele ha permesso ai palestinesi di sentirsi moralmente più forti.

L'orrore dell'inumanità dell'Olocausto va oltre la sofferenza che ha portato al popolo ebraico – la tragedia dell'Olocausto appartiene a tutta l'umanità. Quando noi ebrei diciamo «mai più», spesso ci riferiamo alla necessità di impedire che si ripeta lo stesso crimine contro il nostro popolo, mentre per il resto del mondo questa frase significa che un simile crimine non deve ripetersi mai più, in nessun luogo, in nessun momento, contro nessun popolo. Sono convinto che solo la capacità di vedere le cose in questa prospettiva consentirebbe a Israele di acquisire la lucidità mentale e la capacità emotiva necessarie per interagire con i palestinesi. E se è vero che i palestinesi non saranno mai in grado di accettare Israele finché non ne accetteranno la storia – compreso l'Olocausto – è altrettanto vero che Israele non sarà in grado di accettare i palestinesi come uguali finché l'Olocausto sarà il suo *unico* criterio morale.

Se Israele vuole una collocazione stabile nel Medio Oriente, deve diventare una sua parte organica, prendendo coscienza della cultura preesistente e smettendo di fingere, come si è fatto per troppo tempo, che la Palestina sia solo un deserto e per giunta del tutto privo di cultura. Per rendere sicuro il futuro di Israele, è necessario che gli israeliani si aprano alla cultura araba. Questo non vuol dire che Israele debba

negare le sue radici europee, quanto piuttosto che proprio questa eredità potrebbe essere arricchita e accresciuta affiancandole l'eredità mediorientale. Se Israele resta chiuso all'influenza intellettuale e culturale dei suoi vicini, continuerà a essere un corpo estraneo nel Medio Oriente, e questo avrebbe conseguenze disastrose sulla longevità dello stato; un corpo estraneo può esistere, dentro una società, una musica o un essere umano, solo per un tempo limitato. Si tratta di un problema diverso da quello del processo di assimilazione che gli ebrei dovettero affrontare in Europa per poter sopravvivere o per diventare cittadini a pieno titolo; il fatto di essere uno stato dovrebbe incoraggiare Israele a includere nella sua visione altri elementi, oltre a quelli che furono essenziali per la sua nascita.

L'idea pura e originaria del ristabilimento degli insediamenti ebraici in Palestina è stata inquinata da fazioni che credono che sia il controllo esercitato con la forza, anziché ciò che Martin Buber chiamava il comando dello spirito, a reggere il destino sociale e politico dell'umanità. Questa celebrazione della forza ha portato alla mancata comprensione o al fraintendimento del fatto che il comando dello spirito può significare solo che questa è una terra per due popoli, con storie opposte, ma diritti uguali. Come disse Buber: «Fra ebrei e arabi non può esistere una pace che sia mera cessazione della guerra, bensì solo una pace che sia sincera collaborazione»[11]. In altre parole, la pace richiede il dialogo, che consiste nel parlare con sensibilità e nell'ascoltare spesso con dolore.

Nel corso della storia, la leadership si è sempre fondata – e questo probabilmente è un atteggiamento precipuo della natura umana – sull'effetto che può produrre a causa della debolezza delle persone, non della loro forza; la leadership *si è affidata* più al desiderio dell'individuo di uniformarsi alla collettività che alla potenza frutto del contributo individuale di ciascun membro della società. La millenaria tradizione dell'individualismo ebraico, che fu almeno in parte il motore della fondazione dello Stato di Israele, è stata annichilita, ironia della sorte, proprio dalla stessa mentalità che aveva cercato di unire i cittadini per il bene comune. Per tutta la prima metà del ventesimo secolo, gli immigrati ebrei sono arrivati in Palestina animati da una visione in cui si mescolavano sionismo e socialismo; essi preferivano lavorare la loro terra da soli, piuttosto che sfruttare la mano d'opera locale non-ebrea. Anche se al fondo questa era un'idea nobile, in termini pratici essa significò che la popolazione non-ebraica venne privata della possibilità di guadagnare.

Fu solo nel 1967, dopo la Guerra dei Sei Giorni, che l'elemento socialista della società israeliana cominciò a sbiadire, non in seguito a un processo mentale consapevole, bensì per l'improvvisa disponibilità di manodopera palestinese a basso costo. Così tornò in auge l'individualismo, ma troppo tardi e per ragioni materialistiche più che ideali. Durante questo periodo, in Israele vennero ammassate le prime ricchezze; il capitalismo per la prima volta si presentò come un'alternativa più attraente di quella di affidarsi alle risorse e all'energia collettive, e tutti gli sguardi si puntarono sugli Stati Uniti. Il capitalismo, comunque, non poteva rimpiazzare o superare in importanza gli aspetti positivi del socialismo. Così il risultato finale di

---

[11] Paul Mendes-Flohr (a cura di), *A Land of Two Peoples: Martin Buber on Jews and Arabs*, University of Chicago Press, Chicago 2005.

questi sviluppi fu che Israele, abbandonato dal socialismo e dal capitalismo, è precipitato nel vuoto.

Gli ultimi sessant'anni hanno reso evidente come gli israeliani e i palestinesi non riescano a trovare da soli una soluzione accettabile, di conseguenza si rende necessario un aiuto esterno. Ma questo aiuto non può venire da un paese solo, come è stato negli ultimi decenni con gli Stati Uniti, perché ciò ha determinato l'insorgere di una dipendenza che ha modificato la natura della società israeliana, al punto che l'eredità europea è stata abbandonata a favore del cosiddetto stile di vita americano. Avendo raggiunto l'apice del loro potere, gli Stati Uniti hanno cominciato a perdere gradualmente l'egemonia mondiale, come la storia insegna che è successo a ogni altra superpotenza; nei prossimi venti o trent'anni, Israele dovrà cercare il sostegno di Pechino o Nuova Delhi anziché di Washington, e l'assenza di comunità ebraiche in queste città certo non faciliterà il compito.

Sono anche convinto che Israele dovrà investire molta più energia nelle relazioni con i paesi europei, soprattutto la Germania. Dopo la fine della Seconda guerra mondiale, la Germania certo ha fatto tutto ciò che era in suo potere per aiutare il popolo ebraico e per dimostrare una grande sensibilità verso gli ebrei. Ritengo tuttavia che la Germania si renderebbe ancora più utile se svolgesse un'opera di mediazione in Medio Oriente, lavorando costruttivamente a una soluzione praticabile sia da parte israeliana che palestinese. Oggi un intervento di questo tipo è reso impossibile dal peso dell'Olocausto che grava sulla psiche tedesca. Israele potrebbe incoraggiare la Germania a togliersi il fardello del recente passato, per offrire il suo contributo straordinario al futuro della regione; l'intervento della Germania sarebbe un grande regalo anche per i palestinesi. Questa, secondo me, è la conclusione logica che scaturisce dal principio del «mai più».

In una certa linea del pensiero ebraico si è sempre manifestata la tendenza ad aderire all'universalità dell'esperienza umana. Questi pensatori – Spinoza, Heinrich Heine, Martin Buber e Sigmund Freud, fra gli altri – non hanno mai fatto distinzione fra ebrei e non-ebrei. L'estremo opposto rispetto a questa ampiezza di pensiero è rappresentato, in Israele, dai partiti politici religiosi, i quali definiscono i territori occupati "territori liberati" o, peggio ancora, "territori biblici liberati". Come dichiarai nel discorso che tenni all'Università Ebraica di Gerusalemme, nel 1996: «La definizione di ebreo ortodosso è assodata; tuttavia, quella di ebreo laico è più complessa, e finché non riusciremo a darla, finché non saremo capaci di spiegare cosa porta una persona a essere e a sentirsi un ebreo, non saremo in grado di spiegarci il fondamento della nostra esistenza; non saremo neanche capaci di condurre un dialogo fra di noi, e fra noi e i nostri vicini palestinesi». Sebbene continui a non essere chiaro come, quando e addirittura se il conflitto sarà risolto, a me pare evidente che non si potrà mai raggiungere la conclusione del conflitto ricorrendo a una mentalità isolazionista o militaristica; la definizione moderna di ebraismo, e di Israele come stato ebraico, deve diventare più ampia, tornando all'approccio universalistico dei grandi pensatori ebrei del passato.

È essenziale comprendere la differenza fra potenza e forza, che è collegata alla distinzione in musica fra volume e intensità: quando si dice a un musicista di suonare

con grande intensità, la sua prima reazione è di suonare più forte. In realtà, occorre fare il contrario: minore è il volume, maggiore è il bisogno di intensità; maggiore è il volume, minore è il bisogno di intensità. L'effetto prodotto dalla grande effusione sonora in Beethoven o Wagner è maggiore quando il suono non viene controllato forzatamente passo per passo; è meglio lasciarlo crescere in maniera organica, poiché la sua potenza naturale, intrinseca, è il risultato di una forza che si è andata accumulando in maniera graduale. L'incremento e l'allentamento della tensione sono fondamentali per l'espressione musicale. Per questo anche l'accordo più potente andrebbe suonato sempre in modo da consentire l'ascolto di tutte le sue voci interne; altrimenti manca di tensione e dipende esclusivamente dalla forza brutale, aggressiva. Bisogna poter sentire l'opposizione, bisogna poter sentire le note che contrastano con l'idea principale.

In altre parole, in musica i concetti di contrappunto e di trasparenza sono onnipresenti. Se un'esecuzione non è trasparente uditivamente, si arriverà a sentire solo parte della musica, non la sua totalità. Nelle opere di Mozart, in un *ensemble* perfettamente armonizzato, ogni singola voce esprime simultaneamente qualcosa di completamente diverso dalle altre. Nonostante le differenze del testo, però, c'è un preciso senso dell'organizzazione, a volte con le voci principali e secondarie, altre volte con le varie combinazioni possibili fra un certo numero di voci principali e secondarie. Un *ensemble* operistico mozartiano (vedi Esempio 11) non si presenta mai solo come una semplice unità composta da un certo numero di voci diverse, ma esplora tutte le combinazioni possibili inerenti al numero di voci[12]. Sarebbe poco interessante la musica senza questa percezione di elementi distinti: persino nel momento in cui sono unificati, quando tutto culmina in un unico accordo, si devono poter distinguere le diverse voci.

Gli strumenti più potenti dell'orchestra, come trombe e tromboni, devono essere capaci di suonare dentro l'orchestra e non fuori. E vanno suonati in un modo che dia pieno risalto alla loro potenza, permettendo anche di udire gli altri strumenti. Se si consente loro di soverchiare gli strumenti più deboli, il contenuto della musica non sarà compreso come si deve e il suono non sarà veramente potente, ma solo forzato. Per questa ragione, suonare in un'orchestra richiede la consapevolezza costante di tutte le altre voci: bisogna esprimere la propria voce mentre contemporaneamente si ascoltano tutte le altre. Fino all'epoca di Mahler, i compositori segnavano sullo spartito i cambiamenti dinamici verticali; in altre parole, un *crescendo* è indicato espressamente in un punto e si riferisce a tutti gli strumenti dell'orchestra. In questi casi, il direttore e i musicisti sono liberi di realizzare l'indicazione verticale in maniera udibile e in senso orizzontale, permettendo cioè agli strumenti più deboli di cominciare il crescendo prima del contrabbasso o dei timpani, oppure, nel caso del *diminuendo*, di fare il contrario. È possibile mettere la sordina a una tromba o a un trombone, ma è impossibile amplificare un flauto.

---

[12] Un quintetto, per esempio, può consistere di un'unità composta da cinque voci: 2+3, 4+1, 2+1+1+1; 2+2+1, 3+1+1... In ciascun caso, i ruoli possono essere scambiati nel corso del pezzo suonato dall'*ensemble*; le due voci che cantano insieme possono cominciare cantando due parti e la loro unità può essere rimpiazzata da altre due voci.

Abbiamo visto come l'idea della musica potrebbe rappresentare un modello per la società; la musica ci insegna l'importanza del collegamento fra trasparenza, potenza e forza. Ma se la musica è così umana, così totalizzante, come è possibile che mostri come Adolf Hitler l'abbiano amata tanto? Come possiamo spiegare il fatto che Hitler fosse capace di mandare milioni di persone nelle camere a gas e di commuoversi fino alle lacrime ascoltando la musica? Come poté Wagner scrivere una musica così nobile ma anche uno spregevole pamphlet antisemita come *Il giudaismo nella musica*? Sono convinto che riguardo alla musica non vi sia una sufficiente elaborazione intellettuale, solo reazioni viscerali, a livello quasi animale. Spinoza credeva che la ragione fosse la grazia salvatrice dell'essere umano; noi dobbiamo imparare a guardare la musica nello stesso modo in cui guardiamo l'esistenza umana.

L'inevitabile flusso della musica significa movimento costante – sviluppo, cambiamento o trasformazione. Nulla rimane fermo e quando un elemento viene ripetuto risulta diverso a causa del passaggio del tempo. Nella vita, però, l'essere umano non solo tende a sbarazzarsi appena può di ciò che è spiacevole o negativo, ma anche ad aggrapparsi saldamente a ciò che è invece piacevole o positivo. Entrambi questi desideri non tengono in considerazione il fatto che lo stesso essere umano è soggetto ai cambiamenti e alla velocità con cui questi avvengono.

Il potere della musica sta nella sua capacità di rivolgersi a tutte le sfaccettature dell'essere umano – alla sua parte animale, emotiva, intellettuale e spirituale. Spesso pensiamo che le questioni personali, sociali e politiche siano fra loro indipendenti e non si influenzino a vicenda. Dalla musica impariamo come questo sia obiettivamente impossibile, non esistendo in essa elementi indipendenti. Pensiero logico ed emozioni intuitive devono coesistere costantemente. La musica ci insegna, insomma, che tutto è collegato.

Appendice

«Sono cresciuto a Bach»

Registrazione a cura di Axel Brüggemann

Sono cresciuto a Bach. Mio padre fu in pratica il mio unico insegnante e attribuiva grande importanza al fatto che mi formassi sulla musica per tastiera di Bach. Per lui quelle erano le opere fondamentali, non solo per i loro aspetti tecnici e musicali, ma anche ai fini dell'esecuzione di qualsiasi brano per pianoforte. Mio padre era convinto che la dimensione polifonica della musica fosse una delle questioni più cruciali fra tutte quelle che concernono il pianissimo. Il pianoforte in sé non è in grado di sedurre con la semplice forza del suono. L'ascoltatore può essere affascinato dal suono delizioso del violino, per esempio, o dell'oboe. Il pianoforte, invece, è uno strumento neutro, e l'arte pianistica implica destrezza manuale. Con il pianoforte si può creare l'illusione di un legato benché, in senso fisico, il legato sia impossibile. È tuttavia possibile creare l'illusione di un suono sostenuto simile a quello degli strumenti ad arco. Nell'esecuzione pianistica l'elemento sinfonico è la parte più significativa. La musica risulta interessante solo se i diversi fili della trama polifonica vengono suonati in maniera così nitida che sia possibile distinguerli tutti, creando un effetto tridimensionale – proprio come in pittura, quando un oggetto viene posto in primo piano e un altro sullo sfondo, così che l'uno appaia più vicino all'osservatore dell'altro, benché il dipinto sia piatto e unidimensionale. Da bambino ho suonato praticamente tutti i preludi e le fughe del *Clavicembalo ben temperato* e molti altri brani di Bach. Queste furono le mie basi. A dodici anni mi trasferii a Parigi per studiare armonia e contrappunto con Nadia Boulanger. Quando arrivai per la mia prima lezione, sul leggio del pianoforte a coda c'era *Il clavicembalo ben temperato*. Nadia Boulanger si mise a sfogliare le pagine avanti e indietro; alla fine scelse il *Preludio* in mi minore dal Libro I e disse: «Bene, ragazzo mio, adesso questo me lo suoni in la minore». Prese un righello, e quando suonavo una nota sbagliata mi dava un colpetto sulle dita. In questo modo i brani del *Clavicembalo ben temperato* diventarono le fondamenta di tutto. Mio padre mi insegnò anche un'altra cosa, che trovai espressa in parole solo da adulto – in un libro su Franz Liszt a Weimar. Una volta Liszt, si racconta nel libro, spiegò a un allievo che il pianoforte non andrebbe suonato con due mani intese come due unità. O lo si suona come un'unità composta da due mani, oppure come dieci unità in cui ciascun dito è indipendente. Si tratta di un consiglio importantissimo. Fui felice di imbattermi in questa osservazione che mi permise di capire una volta di più l'insegnamento che mio padre mi aveva trasmesso a suo tempo senza tradurlo in parole. Non c'è altro modo di affrontare Bach. Si può facilmente immaginare un notturno di Chopin con la mano destra che suona la melodia e la sinistra l'accompagnamento, senza polifonia. Ma certo le opere per tastiera di Bach esigono che le dieci dita siano indipendenti l'una dall'altra. E se lo

sono, possono essere ricongiunte per creare un'unità.

Uno degli elementi della musica tonale più di sovente trascurati oggigiorno è l'armonia. Le tensioni armoniche hanno un effetto decisivo su un'opera e sul modo in cui viene suonata. Dei tre elementi – armonia, ritmo e melodia – che influiscono in maniera così profonda sulla musica tonale, l'armonia è forse il più importante, perché è il più potente. Si può suonare il medesimo accordo con milioni di ritmi diversi. L'accordo li regge tutti senza bisogno di trasformarsi. Ma una melodia è priva di interesse se non procede armonicamente; quindi l'impatto dell'armonia dev'essere assai più grande di quello del ritmo e della melodia, ed è presente in ogni opera tonale. Vi sono migliaia di differenze fra Bach, Wagner, Čajkovskij e Debussy, ma essi hanno tutti una cosa in comune: la forza d'urto dell'armonia. Ciò significa che l'accordo esercita una sorta di pressione verticale sul movimento orizzontale della musica. Quando l'accordo progredisce, il flusso orizzontale della musica ne viene modificato. E questo non dipende da Bach, da Chopin o da chiunque altro; a mio avviso, si tratta di una legge di natura. Lo studio degli strumenti antichi e la pratica delle esecuzioni filologiche ci hanno insegnato moltissimo, ma il punto principale, l'impatto dell'armonia, è stato trascurato. Lo dimostra il fatto che i sostenitori di tale orientamento considerano il tempo un fenomeno indipendente. Si ritiene che una certa gavotta di Bach vada suonata in maniera veloce e un'altra in maniera lenta. Ma il tempo non è un elemento indipendente! Il tempo in sé non lo ode nessuno! Udiamo solo la sostanza della musica. Ed è questa concreta udibilità che informa ogni tipo di teoria musicale. Potrei elaborare una teoria applicabile a tutte le frasi di tutti i preludi o le fughe di Bach, ma ogni teoria è inutile se non la si può udire quando la si suona. Credo che impegnarsi esclusivamente nella pratica delle esecuzioni filologiche, tentando di riprodurre il suono del modo antico di fare musica, sia limitante; inoltre, certo non è segno di progresso. Mendelssohn e Schumann cercarono di inserire Bach nella propria epoca, esattamente come fecero Liszt con le sue trascrizioni e Busoni con i suoi arrangiamenti. Negli Stati Uniti, anche Leopold Stokowski fece il medesimo tentativo con i suoi arrangiamenti per orchestra. Si trattò sempre di uno sforzo "progressista" per avvicinare Bach ai propri contemporanei. Non ho niente da eccepire sul piano filosofico se qualcuno suona Bach facendolo assomigliare a Boulez. Ho maggiori perplessità verso coloro che si sforzano di imitare il suono di un'altra epoca. Per cercare di riprodurli, non mi basta sapere che ai giorni di Bach una certa appoggiatura veniva eseguita in maniera lenta e l'abbellimento in maniera veloce. Devo capire perché si suonava così. Considero molto pericoloso un approccio esclusivamente accademico al passato, perché è connesso all'ideologia e al fondamentalismo, persino in musica. E oggi assistiamo in tutto il mondo a sofferenze e violenze che sono il frutto del fondamentalismo.

Nelle opere di Bach c'è un legame potente fra ritmo e armonia. Esiste una relazione simbiotica fra questi due elementi, come probabilmente in nessun altro compositore. Forse è tale relazione a determinare quella che si potrebbe definire la qualità epica di Bach, proprio come c'è una qualità drammatica in Haydn, Mozart e Beethoven. Grazie a questa qualità epica tutto, nella musica di Bach, raggiunge l'unità. La *Fuga* in do diesis nel Libro I del *Clavicembalo ben temperato* ne fornisce un esempio eccellente. È come una *danza* dotata di immensa vitalità ritmica. Tutto

ciò che possiamo apprendere affrontando l'armonia si rivela straordinariamente utile. Adesso, quando studio o suono il *Clavicembalo ben temperato* mi tornano spesso alle mente diverse esperienze musicali – con Mozart, Wagner, Schönberg e tanti altri – e mi accorgo che quanto più cresce la conoscenza generale della musica, tanto più interessante diventa l'esecuzione.

Perché Bülow dice che il *Clavicembalo ben temperato* è come il Vecchio Testamento? Cos'è il Vecchio Testamento? Da un lato è la storia di un popolo e delle sue esperienze. Dall'altro è una raccolta di riflessioni sulla vita mondana, sull'amore, l'etica, la morale e la natura degli uomini. Le considerazioni sulle esperienze del passato offrono un rapporto con il presente e anche una lezione per il futuro, mostrando alle persone ponderate dove e come trovare la propria strada. Ecco cosa rappresenta per me il Vecchio Testamento, al pari di ogni altro capolavoro, compreso il *Clavicembalo ben temperato*. Quest'opera ci trasmette ogni suo precedente musicale. Ci trasmette la musica al tempo di Bach. Ma ci mostra anche la strada che la musica potrebbe prendere a mano a mano che si sviluppa – la strada che in effetti è stata presa. Per esempio, il cromatismo del *Preludio* in do diesis minore del Libro I fa pensare al Wagner del *Tristan und Isolde*. E la *Fuga* in mi bemolle sembrerebbe uscita da una sinfonia di Bruckner. In altre parole, il *Clavicembalo ben temperato* non solo è la summa di tutte le esperienze musicali che lo hanno preceduto, ma indica anche la strada futura. Nella storia della musica europea sono pochissimi i compositori di cui si possa dire questo. Ecco uno dei motivi principali che spiegano la statura torreggiarne della musica di Bach.

Su Mozart

Intervista di Christine Lemke-Matwey

Maestro, ha mai sognato Mozart?
No, avrei dovuto?

Forse sì. In fin dei conti si è occupato di lui tante volte, sia come pianista che come direttore. Mi sembra una relazione piuttosto intensa.
Decisamente sì, ma credo di non aver mai sognato né Mozart né nessun altro compositore. A volte sogno un brano musicale, ma non mi è mai capitato di sognare un compositore in quanto persona.

Ha mai avuto nostalgia di Mozart mentre sta lavorando su una musica completamente diversa?
Non la metterei in questi termini, perché significherebbe contrapporre Mozart ad altri compositori. Non sarebbe giusto, né verso di lui né verso gli altri. Ma senza dubbio provo una felicità e una gratitudine immense per il fatto che Mozart mi abbia accompagnato tutta la vita. Personalmente, non ho bisogno di anniversari mozartiani, perché non c'è anno in cui non suoni o non diriga Mozart. E se potessi scegliere di trascorrere ventiquattr'ore in compagnia di uno dei grandi compositori del passato, naturalmente sceglierei lui. Ventiquattr'ore con Mozart equivarrebbero a un'intera settimana di vita. Ventiquattr'ore con Mozart sarebbero come un mese in compagnia di Brahms – e questo senza nulla togliere a Brahms.

Sta parlando anche dal punto di vista musicale? Vuol forse dire che Mozart è più veloce, che dice più cose con un minor numero di note?
Ci risiamo con i giudizi! Quello che mi ha sempre affascinato nella musica di Mozart è la mescolanza di profondità e leggerezza. Per questo è così difficile suonare, dirigere o cantare Mozart. Perché nel momento stesso in cui mi concentro su questo o quell'aspetto per dargli risalto, ecco che è già passato, non ne rimane più niente. Non esiste nessun altro compositore in cui ogni profilo sia definito tanto fortemente dal proprio contrario. Per questo motivo le opere di Da Ponte sono, a mio giudizio, il *non plus ultra*. Prendiamo il *Don Giovanni*, un "dramma giocoso": quando la situazione soggettiva è tragica – come nel caso di Donna Anna – la situazione oggettiva è comica, e viceversa. Mozart è il più completo fra tutti i compositori. In lui l'allegria è sempre accompagnata da qualcosa di cupo, e il cupo non è mai del tutto privo di allegria.

Sembra una lezione di vita.

Lo è! E per me vale anche in senso letterale. Avevo otto anni quando ho suonato per la prima volta un concerto per pianoforte di Mozart. E solo l'anno scorso, pensi un po', ho scoperto i trii per pianoforte. Sono pezzi strabilianti! In ogni caso, sono convinto che la musica abbia molto da insegnarci per la vita, e non solo viceversa.

Il "bambino prodigio" Daniel Barenboim si sente solidale con il bambino prodigio Wolfgang Amadeus Mozart?

In un certo senso, sì. Vede, so molto bene cosa significhi essere sempre troppo giovani per tutto. Una volta ho suonato a Roma, all'Accademia di Santa Cecilia, davanti a una stimatissima giuria, la *Sonata* op. 111 di Beethoven...

*...l'*opus summum *della letteratura pianistica...*

Avevo tredici anni. Anni dopo Arturo Benedetti Michelangeli, un grande pianista membro di quella giuria, mi prese da parte per raccontarmi che, in quell'occasione, avevo ricevuto nove sì e un no – il suo. L'aveva motivato dicendo che un ragazzino semplicemente non sapeva che farsene di quella musica. Insomma, ho sempre dovuto fare i conti con il fatto che è necessario possedere una grande esperienza di vita per poter essere un buon musicista. Del resto è proprio così. Ci sono cose che si apprendono solo più avanti negli anni, la sensualità, per esempio, ed è naturale che le esperienze influiscano in maniera rilevante sulla propria sensibilità musicale. Ma è altrettanto vero che dalla musica si possono imparare molte cose importanti per la vita. Solo che in genere non lo facciamo.

Mozart avrebbe potuto farlo? Si dice spesso che non abbia avuto né bisogno né modo di svilupparsi più di tanto perché era già notevolmente più avanti.

Se c'è qualcosa che possiamo imparare da Mozart, oggi, è che non dobbiamo prendere tutto così tremendamente sul serio. Ogni situazione, anche la più tragica, anche la più orribile, ha un suo lato leggero. Questo l'ho imparato da lui. È tutta una questione di proporzioni. In Wagner si parla di tempo e spazio. In Mozart bisogna parlare del contenuto e della sua velocità. Nella musica di Mozart si capisce subito che alcune cose hanno bisogno di molto tempo, mentre altre devono essere fatte subito e non tollerano indugi.

E Mozart come faceva a saperlo?

Questo non glielo so dire, sono due o tre giorni che non gli parlo (*ride*). Ma mi permetta di ribadire il concetto: Wagner mostra comprensione per chi dà a sé e ai propri pensieri un'importanza smisurata; in fin dei conti, lui stesso si prendeva tremendamente sul serio. Mozart, al contrario, dice che nella vita non c'è niente di morale, immorale o amorale, a meno che l'essere umano non faccia della propria vita qualcosa di morale, di immorale o di amorale.

Ragion per cui la colpa di tutto è solo nostra?

Non la metterei in termini così "moralistici". Io mi assumo la responsabilità di me stesso – questo mi indica Mozart.

Si può odiare Mozart, così come a volte è stato odiato – e viene ancora odiato – Wagner?

No, ma di sicuro ci sono persone convinte che Mozart venga sopravvalutato. È anche una questione di *Zeitgeist*. Isaac Albéniz, per esempio, un wagneriano appassionato, da giovanissimo scrisse in una lettera di essersi annoiato a morte durante una rappresentazione di *Così fan tutte* a Monaco. Era diretta da Richard Strauss! Oggi nessuno oserebbe fare un'affermazione del genere. Magari lo si pensa, ma nessuno lo direbbe ad alta voce. Mozart è parte costitutiva del nostro canone musicale. La sua opera non viene più messa in discussione – il che potrebbe anche costituire un problema.

C'è qualche brano di Mozart che ritiene noioso, insignificante, scadente?

È tutto relativo. Se confrontiamo le sue opere con quelle dei compositori a lui contemporanei, direi di no. Ma se il termine di paragone sono i suoi lavori migliori, cioè, come ho detto, le opere scritte con Da Ponte o i concerti per pianoforte, direi senz'altro di sì. È una questione soggettiva, per esempio suonare il *Concerto "L'Incoronazione"* K537 mi procura un immenso piacere fisico alle dita. Tuttavia so bene che il tempo lento di questo concerto non possiede la profondità di quello del *Concerto* K595. Non tutte le composizioni di Mozart raggiungono la perfezione.

Ci sono interpreti di Mozart che lei ammira in particolare?

I pianisti Edwin Fischer e Clifford Curzon. E, sì, anche Wilhelm Furtwängler, che ascoltai dirigere *Don Giovanni* a Salisburgo, quando avevo undici anni. Benché proprio nelle sue interpretazioni operistiche non tutto fosse pienamente convincente. In ogni caso, la *Sinfonia* in sol minore diretta da Furtwängler resta per me a tutt'oggi una delle esecuzioni più grandi.

Al tragico Furtwängler mancava forse la cosiddetta leggerezza? Forse che i tedeschi in generale hanno una certa difficoltà ad affrontare Mozart?

Forse a Furtwängler mancava un po' il senso dell'umorismo, sì. È paradossale: i tedeschi accettano poco il Mozart italiano, così come gli italiani apprezzano poco il Mozart tedesco. Ma lui è sempre sia l'uno sia l'altro. Bach, per fare un esempio, era integralmente tedesco, e così Brahms, e anche Weber e Wagner. Schubert era austriaco in tutto e per tutto. Mozart è stato il primo paneuropeo. Parlava molte lingue: tedesco, italiano, francese. Ha scritto opere in due lingue e canzoni in francese. Mozart e Liszt sono gli unici due veri europei. È un aspetto che mi ha sempre affascinato e stimolato.

Forse perché questo tratto cosmopolita lo ritroviamo in un certo senso anche nella sua biografia?

Probabilmente sì. Questo vivere con diverse identità mi è familiare. Il che non significa che io senta la medesima affinità con tutto. Nel *Flauto magico*, per esempio, per restare a Mozart, mi manca l'*italianità* [in italiano nel testo. *N.d.T.*]. Per questo ho sempre avuto dei problemi con quest'opera.

C'è stata nella sua vita artistica un'esperienza mozartiana chiave, un brano, un evento a partire dal quale all'improvviso ha capito il fenomeno Mozart?

Il mio debutto a Londra, sotto la direzione di Josef Krips, all'età di tredici anni. In programma c'era il *Concerto* in la maggiore di Mozart. Durante una prova, Krips mi disse: «Se lo suoni così, sembra Beethoven. Beethoven però non è Mozart. Beethoven tende al cielo, Mozart viene dal cielo». È un'affermazione che ora suona un po' patetica – per giunta venne pronunciata in un inglese parlato con accento viennese! – ma in realtà è esatta. Mozart evoca certe associazioni – questo mi è capitato già da bambino. Si pensa all'umorismo, alla morte, alla sofferenza. In genere non si pensa molto alla repressione o all'autoritarismo. Eppure, nel finale del Secondo atto di *Figaro*, con il fascismo bonario del Conte, di colpo scopriamo anche questo aspetto.

C'è chi sostiene che nelle opere di Mozart il libretto mente spesso, mentre la musica dice sempre la verità. È d'accordo?

Penso di sì. Per questo trovo insopportabili tutti questi sperimentalismi nella regia del finale di *Così fan tutte*. La musica, un radioso do maggiore, è così semplice, così ovvia. E i registi si scervellano per trovare il modo di cambiare questo finale: vi sono stati versati fiumi di parole.

L'opera comunque parla di sentimenti veri e falsi, di fedeltà e tradimento. Dopo che Fiordiligi, Dorabella, Guglielmo e Ferrando si sono scambiati i partner, si può forse andare avanti come se niente fosse?

Ma questa è una domanda sbagliata! Di recente mi è capitato di discuterne per ore con il regista Patrice Chéreau. Forse dipende dal fatto che Da Ponte ha scritto il libretto da solo, senza potersi appoggiare, come per *Le nozze di Figaro*, a Beaumarchais. In ogni caso, *Così fan tutte* non è imbastito altrettanto bene. E tuttavia non si tratta di un dramma incentrato su relazioni tragiche che da ultimo rivela la sua verità e la gravità della colpa. Mozart si limita a mostrare la fragilità dei sentimenti. Io ti amo, ma amo anche l'altro. Non è una cosa impossibile, succede anche nella vita reale. E non ha niente a che vedere né con il nostro *Zeitgeist* né con la promiscuità, proprio niente. Si sminuisce l'opera quando si cerca di attualizzarla.

Molti direttori suoi colleghi – Harnoncourt, Gardiner, Jacobs, Minkowski – sono arrivati a Mozart partendo dalla musica barocca e dalla pratica delle esecuzioni filologiche. E per questa via hanno dato un'impronta molto decisa all'immagine contemporanea di Mozart – Mozart il retorico, l'oratore del suono. Lei chiaramente viene da un'altra direzione. Non si sente solo?

A essere sincero, questo non ha nessuna importanza per me. Ho due problemi con il cosiddetto pensiero dell'esecuzione filologica. Prima di tutto mi disturba il fatto che si tratti di un movimento, quindi di un'ideologia, di una visione del mondo, che più che porsi domande si dà l'aria di conoscere già le risposte. E quindi limita la creatività umana. Ciò non toglie che vi siano molti musicisti straordinari, dotati di incredibile talento, fra i colleghi che vi aderiscono. Però questo movimento ha in un certo senso isolato nella musica alcuni singoli elementi – il suono, il tempo – come se fossero indipendenti l'uno dall'altro. Penso che questa sia una sciocchezza colossale.

In secondo luogo, e lo dico senza nessuna ironia, questa ideologia è riuscita a farsi passare per progressista. Ecco perché ha così tanto successo, ecco il motivo del suo trionfo. Ma secondo lei, come può essere progressista qualcosa che invita a guardare indietro, per vedere com'erano le cose in passato?

Forse lo è nel senso che arricchisce il nostro ascolto, disciplina ed educa la nostra percezione?

Certo, si può imparare molto. D'altronde non è che tutti gli altri abbiano eseguito Mozart sempre alla maniera di Karajan, con quattordici primi violini dei Berliner. Quando, negli anni Settanta, ho iniziato a lavorare con la English Chamber Orchestra, ci siamo naturalmente orientati sulla nuova edizione Bärenreiter e avevo solo sei primi violini a disposizione. A questo proposito mi piace sempre ricordare una lettera che Mozart scrisse al padre da Mannheim: quale gioia, diceva, poter eseguire la prima della sua *Sinfonia* in do maggiore con venti primi violini – e per giunta in una piccola sala! E oggi mi si viene a dire che l'unico modo stilisticamente corretto è quello di suonarla in una grande sala con quattro violini? Che idiozia.

Ma non è vero forse che l'uso dei mezzi moderni ha prodotto anche una sorta di addensamento, di addolcimento di Mozart, che arriva ad assomigliare a Brahms? I tempi pacati, il grande vibrato...

Il vibrato, il vibrato! A che serve predicare le virtù delle corde di minugia se i cantanti ricorrono al vibrato come sempre? No, la questione da porre è: come possiamo usare in maniera responsabile i mezzi di cui disponiamo oggi? Le nostre orecchie ovviamente hanno dimestichezza anche con *La sagra della primavera* di Stravinskij, e ovviamente Čajkovskij ci ha abituati a una dinamica fatta di un'infinità di gradazioni e di sfumature. Ma questo non è assolutamente il caso di Mozart. Dal punto di vista dinamico Mozart dipinge in bianco e nero. Se una frase comincia con un *piano*, continua più o meno così, anche se a metà magari arriva, armonicamente, un momento di forte intensità espressiva. Come direttore, la domanda che debbo pormi è: qual è la ragione musicale di questa dinamica? e: come faccio a dare forma a questa frase senza trasformarla in un poderoso/forte alla Čajkovskij, ma senza permettere che rimanga priva di ogni effetto ed emozione? L'attuale ascolto della musica di Mozart avviene fra questi due poli. Troppo riduttivo.

Potremmo convenire sul fatto che oggi vogliamo semplicemente capire dall'articolazione, dalla dinamica, se stiamo ascoltando Mozart o Čajkovskij.

Non so se sia sufficiente. Mi è capitato proprio di recente che un giovane orchestrale mi abbia detto: «Beethoven non si può più suonare in questo modo!». Ecco l'atteggiamento a cui alludevo: oggi la nostra civiltà è più debole, meno consistente; perché non abbiamo più il coraggio di porci le domande che ci riguardano. Pensiamo in termini di risposte – anzi, peggio ancora, di risposte altrui. I giovani non ne hanno colpa, crescono in questo ambiente. Sarei tentato di estendere questa considerazione persino al nostro attuale concetto di democrazia, a quell'infelice *political correctness* che caratterizza in maniera così marcata la società occidentale; le persone possono fare qualsiasi cosa, ma non osano pensare con la

propria testa. In questo senso una dittatura – di destra o di sinistra che sia – si rivela senz'altro più produttiva, più creativa. So che cosa è proibito, e dunque cerco di scoprire il modo di fare lo stesso ciò che voglio.

C'è qualcosa che non si può fare con Mozart?

Esagerare. Sottolineare. Con Beethoven si può. Posso dare risalto a un punto di particolare importanza per me, posso trascurarne un altro, ovviamente, sempre tenendo conto di ciò che precede e di ciò che segue. Mozart non conosce simili priorità. Sotto questo profilo la sua musica è un vero e proprio modello di vita democratica: ogni elemento vi viene integrato. La voce principale e la voce secondaria hanno sempre entrambe qualcosa da dire. Nelle sonate per pianoforte, per esempio, non esiste un solo momento in cui la mano destra suoni la melodia mentre la sinistra si limita a fare du-di-da-di-du-di. In Mozart c'è sempre un interlocutore, un commento, un "tu".

Questo sembra molto confortante. Ma allora perché oggi Mozart ci risulta cosi difficile?

Perché ci manca la cultura. E ciò vale tanto per i registi quanto per i direttori d'orchestra. Sappiamo troppo poco di ciò che per lui è importante. E non mi riferisco alla cultura enciclopedica. Disse bene Edwin Fischer: «Mozart è la pietra di paragone del cuore». Lo trovo molto giusto.

Mozart, il distante, il difficile?

Oh, Mozart è stato sempre mal capito. Prendiamo a esempio il suo ultimo *Concerto* per pianoforte, l'opera K595 in si bemolle maggiore, che fu eseguito la prima volta a Vienna, l'anno della sua morte. Sa quando venne eseguito di nuovo? Nel 1929, da Arthur Schnabel, sempre a Vienna! Anche se consideriamo i grandi compositori dell'Ottocento, vediamo che né Wagner né Brahms si sono occupati di Mozart. L'unico a occuparsene prima di Richard Strauss fu davvero Franz Liszt. Ciò significa che coloro che nuotano senza seguire la corrente del loro tempo a volte vedono più cose.

Mozart, il provocatore?

In effetti, sì, penso che Mozart ci provochi, semplicemente perché è molto più facile identificarsi con la grandezza, il coraggio di Beethoven, o con la sensualità, la libertà di Wagner. L'anarchia è sempre erotica, se vogliamo, perché si può sempre essere relativamente sicuri che la sua evocazione nell'arte ha poco a che fare con la propria vita. Ma Mozart dice: grandezza, sì, sensualità, sì – e cos'altro? Mozart punta il dito verso di noi, verso di me, verso di lei. E possiede un'intelligenza della natura umana assai più profonda e più ampia di quella che siamo in grado di raggiungere oggi. Questo è ciò che lo rende così singolare.

Su Wilhelm Furtwängler

novembre 2004

Wilhelm Furtwängler fu sempre uno straniero in questo mondo. Era un cane sciolto, un solitario: impossibile da incasellare in una qualsiasi categoria, per quanto ampia. Furtwängler è il musicista nemico degli schematismi, l'anti-ideologo per eccellenza – uso qui il presente a bella posta, perché è questo aspetto a rendere Furtwängler ancora oggi così vivo per noi. Da un lato, in quanto direttore musicale dei Berliner Philharmoniker, faceva parte dell'*establishment*, ma dall'altro, dal punto di vista musicale – venne considerato fin dall'inizio un outsider. Alcuni suoi contemporanei, come per esempio Toscanini e Bruno Walter, erano sotto il profilo estetico ben più ortodossi di lui. Per noi oggi è grottesco, ma i direttori emigrati furono figure artisticamente assai meno tormentate di Furtwängler, che non lasciò la Germania nazista.

I tormenti di Furtwängler erano interiori. Era un soggettivista che filosofava. E nel suo lavoro esprimeva precisamente questo: il filosofo guidava le prove, il poeta dirigeva la sera. L'uno non avrebbe potuto esistere senza l'altro. Le malelingue sostengono che questa indecisione e questa ambiguità erano il suo destino. Io non credo. Furtwängler era convinto che tutto fosse collegato, concepiva la musica come un insieme organico. Per lui non esistevano fenomeni indipendenti l'uno dall'altro.

Molti si chiedono dunque come poté sopravvivere, intellettualmente e politicamente, al Terzo Reich.

Ovviamente, da ragazzino sapevo chi era Furtwängler. Lo avevo ascoltato dirigere la *Passione secondo san Matteo*, a Buenos Aires, e senza dubbio provai un'emozione speciale quando mi presentarono a lui a Salisburgo, nell'estate del 1954. Ero un bambino che amava suonare il pianoforte; avrei suonato per chiunque, anche per il cameriere dell'albergo. Ma quell'uomo era circondato da una grande aura. Oggi penso che Furtwängler fosse una persona molto insicura, molto vulnerabile. Era anche molto tedesco. Furtwängler aveva bisogno della sua patria musicale. Forse è per questo che non accettò mai la fine della tonalità.

Si sente spesso ripetere che fosse un conservatore. Non è vero, soprattutto se pensiamo al giovane Furtwängler, quello che diresse la *Sagra* di Stravinskij e poi le *Variazioni* per orchestra di Schönberg. C'era tuttavia in lui il profondo convincimento che la musica dovesse evolversi. La musica è suono, e il suono deve "divenire", non "esserci". Grazie a questa concezione, la sua musica era sempre nuova, mai una semplice questione di repertorio. Furtwängler non provava soltanto per richiamare, nel concerto della sera, quello che aveva scoperto ed elaborato durante le prove. Per Furtwängler una sinfonia di Beethoven era nuova e vitale esattamente quanto un brano composto il giorno prima.

Nonostante la sua distanza dal mondo, la volontà di tenersi in disparte dalla sua epoca, era assolutamente aperto alle innovazioni tecniche di quel periodo. Furtwängler era capace di viaggiare fino in Sudamerica su aeroplani a elica, se lo attirava lì un'offerta allettante, e già all'inizio degli anni Venti la sua attività professionale era, come diremmo oggi, "internazionale". Quando assunse la direzione dei Berliner Philharmoniker, nel 1922, lavorava già al Gewandhaus di Lipsia e a Vienna. I programmi dei concerti di quegli anni ci portano a un'unica conclusione: Furtwängler deve aver passato la maggior parte delle notti in vagone letto.

Era un anticonformista. Con il suo successore Herbert von Karajan, per esempio, i musicisti hanno sempre capito molto velocemente cosa volesse da loro. Ma con Furtwängler ogni volta era tutto diverso. Era imprevedibile, e questa imprevedibilità obbediva a una sua necessità interiore. Quando si prendeva delle libertà musicali, quando si concedeva una certa spontaneità, non era per una preferenza personale, bensì perché lo richiedevano le strutture musicali. Quando lavorava su una partitura, Furtwängler non calcolava il "come" ma il "dove". Diceva: qui deve esserci un accento, e qui assolutamente no. Senza questa impalcatura, senza quest'analisi, non avrebbe mai potuto essere così libero. In questo senso fu molto più del "maestro dell'attimo", come spesso viene chiamato. Ecco la cosa che più mi colpisce in lui: la sua straordinaria libertà nella responsabilità verso l'opera. Wilhelm Furtwängler non fu il Lord Byron del ventesimo secolo: egli ha senza dubbio tentato di integrare la sua soggettività nell'insieme.

Wilhelm Furtwängler rappresentava un orientamento intellettuale che si confrontava in prima istanza con i contenuti della musica. Io non posso spiegare a parole una sinfonia di Beethoven. Se fosse possibile, la sinfonia risulterebbe superflua o impossibile. Ma ciò non significa che la musica sia priva di contenuto. Questa ricerca dei contenuti musicali è ciò che oggi ci difetta: cerchiamo o il momento sublime o la fredda architettura o la verità storica. Ma così facendo ci limitiamo.

Come compositore, Furtwängler si distinse anzitutto per la capacità di creare fantastici *crescendo* drammatici. Se non avesse scritto le sue opere nella prima metà del ventesimo secolo ma attorno al 1870, il mondo sarebbe andato in visibilio davanti a simili capolavori. Dal punto di vista artigianale, la musica di Furtwängler è assolutamente perfetta, ma dal punto di vista estetico si notano le saldature.

Poiché fui tanto fortunato da iniziare a lavorare assai presto, ho avuto modo di conoscere di persona molti musicisti famosi. A volte mi sembra di essere stato uno degli ultimi visitatori di un museo di "arte preistorica" prima che venisse chiuso per sempre. E ho potuto notare una cosa: tutte queste grandi personalità hanno trovato nel corso degli anni il loro tema, ovvero un'idea a cui hanno subordinato tutto il resto. Il violoncellista Pablo Casals, per esempio, si è reso conto che i toni minori non si sentono abbastanza. Da quel momento non si è occupato d'altro, finendo con il diventare una specie di caricatura di se stesso. Isaac Stern, il violinista, ha esaltato l'articolazione con la mano destra – ottenendo il medesimo risultato. E Sergiu Celibidache ha trasformato in ideologia le idee di Furtwängler sul suono. A voler fare i maligni, si potrebbe dire che in sostanza ha usato la musica per dimostrare le proprie teorie sulla musica. Ma in Furtwängler non c'è la minima traccia di tutto questo. In

Furtwängler rimane sempre e solo la meraviglia dell'enigma.

Furtwängler ha costituito un forte punto di riferimento per noi tutti, per Claudio Abbado come per Zubin Mehta e per me. Ma il mito di Furtwängler si è affermato solo alla fine degli anni Sessanta. Le case discografiche non lo amavano particolarmente. Noi giovani direttori abbiamo scoperto registrazioni che appaiono migliori del brano musicale in sé. La *Quarta Sinfonia* di Schumann diretta da Furtwängler ne è un buon esempio, così come il suo *Tristano*, con Kirsten Flagstad e Ludwig Suthaus. È impossibile imitarli, ma possiamo cercare di capire perché sono così come sono, per poi magari provare a farli in modo completamente diverso. Infatti non deve sembrare Furtwängler, ma deve essere come Furtwängler.

Molti musicisti fanno musica nello stesso modo in cui vivono. Furtwängler ha cercato di vivere nello stesso modo in cui faceva musica. Non è una posizione comoda: devi volerlo e devi anche esserne capace. Solo allora le cose potranno essere diverse da come troppo spesso sono oggi.

Su Boulez

marzo 2005

Come Pierre Boulez e io ci trovammo la prima volta a fare musica insieme è una storia piuttosto lunga. Ero stato invitato a suonare con i Berliner Philharmoniker da Furtwängler, nel 1954, quando avevo undici anni. Mio padre aveva declinato l'invito, spiegando a Furtwängler che capiva quale grande onore mi fosse capitato, ma eravamo una famiglia ebrea immigrata in Israele solo da un anno e mezzo, e lui, mio padre, pensava che fosse ancora troppo presto – erano passati solo nove anni dalla fine della guerra – perché la nostra famiglia tornasse in Germania. Furtwängler capì e accettò il rifiuto con grande semplicità e schiettezza. Anzi, scrisse comunque per me una lettera che negli anni cinquanta mi aprì molte porte in Europa e, devo dirlo, anche in America.

Nove anni dopo, nel 1963, decisi alla fine di recarmi in Germania, e suonai il mio primo concerto a Berlino, con l'orchestra della radio del settore americano, la RIAS Symphony Orchestra, com'era chiamata allora. Dopo il concerto, ricevetti una visita di Wolfgang Stresemann, all'epoca direttore generale dei Berliner, e figlio dell'ultimo ministro degli Esteri tedesco prima dell'avvento di Hitler, una grande personalità. Stresemann mi fece molti complimenti per la mia interpretazione del *Quinto Concerto* per pianoforte di Beethoven; sapeva che Furtwängler mi aveva invitato a suonare con i Berliner; adesso che avevo deciso di venire in Germania, ero pronto a suonare con l'orchestra? Al che, naturalmente, risposi che sì, sarei stato felice e onorato di accettare la proposta. Eravamo sul finire della stagione concertistica – doveva essere l'aprile o il maggio del 1963 – e Stresemann disse che i programmi per la stagione successiva erano già definiti. C'era solo un programma in cui il nome del solista non era stato ancora annunciato, era un concerto che comprendeva una serie di musiche del ventesimo secolo; un giovane compositore francese, che aveva iniziato a dirigere pochi anni prima, Pierre Boulez, avrebbe diretto il concerto ed egli aveva in mente di eseguire nella seconda parte del programma il *Primo Concerto* per pianoforte di Bartók. Se avessi suonato quello, sarebbe stato magnifico. Risposi: Non conosco il *Primo Concerto* per pianoforte di Bartók; non l'ho mai sentito; non ho mai visto la musica; dev'essere per forza questo pezzo? E Stresemann mi disse: Se vuoi suonare nella prossima stagione, dev'essere per forza Bartók, perché è il solo programma non ancora definito – questa sarà la prima stagione nella nuova sala da concerto, la Philarmonie, appena terminata, e la programmazione è già chiusa. Chiesi qualche giorno di tempo per avere modo di trovare la musica e darle un'occhiata. La trovai e devo dire che mi innamorai di quel brano, anche se allora mi sembrò, e oggi ancora di più, diabolicamente difficile. Ma pensai: Sì, sì, e accettai l'offerta. Devo ammettere che non avevo mai sentito nominare Pierre Boulez, non perché non fosse

conosciuto ma piuttosto per mia ignoranza. Tuttavia ero molto, molto felice, e studiando con accanimento imparai il brano. Un anno dopo, nella primavera del 1964, suonai per la prima volta il *Primo Concerto* di Bartók con Boulez. Fu, sotto molti profili, un'esperienza indimenticabile, prima di tutto perché restai assolutamente affascinato dalla sua personalità musicale e dal modo di guardare la musica da diversi punti di vista, e in secondo luogo perché si trattava di un programma assai complesso. C'era il *Livrepour cordes* dello stesso Boulez, la *Music for a film scene* di Schönberg *ejeux* di Debussy – tutte opere che l'orchestra non conosceva, credo – e per finire il *Concerto* di Bartók, che non era stato più eseguito dal 1926. Ed era il 1964! Insomma, si trattava di un programma molto difficile. Il tempo per le prove fu limitato, e sono sicuro che Boulez lo sfruttò al massimo ma, se posso azzardare un parere, credo che avesse sottovalutato le difficoltà del *Primo Concerto* per pianoforte di Bartók, soprattutto in quei giorni. Non era un brano di repertorio. Lo suonava Géza Anda e quasi nessun altro.

In ogni caso, le prove erano poche. L'esperienza fu indimenticabile, come ho detto, anche per un altro motivo: per ventitré minuti, il tempo che ci vuole per suonare il *Concerto*, sentii di camminare sul terreno più sdrucciolevole e infido per quelle che a me sembrarono ventiquattr'ore, non pochi minuti. Comunque, arrivammo fino in fondo; a Boulez dovevo essere piaciuto, perché poco tempo dopo mi invitarono a suonare con lui per quella che credo sia stata la prima esecuzione in Francia del *Kammerkonzert* di Berg e dei brani per pianoforte di Schönberg, nel corso di una rassegna musicale, *Le Domarne Musical,* che Boulez a quel tempo dirigeva a Parigi – una serie di concerti di musica da camera, dedicati soprattutto ai contemporanei.

Fu l'inizio di una stretta collaborazione musicale, e di una strettissima, e per me importantissima, amicizia personale e artistica che dura da oltre quarant'anni. Quando nel 1974 diventai direttore musicale dell'Orchestre de Paris, Boulez aveva già lasciato Parigi in segno di protesta, in disaccordo con il ministero della Cultura di allora. E a quel punto convinse il presidente francese, Georges Pompidou, a dare vita all'IRCAM, il centro per il coordinamento e la ricerca musicale/acustica di Parigi. Così Pompidou lo convinse a tornare a Parigi, e Boulez sciolse il veto, per così dire, precedentemente imposto all'Orchestre de Paris di dipendere dal ministero della Cultura.

Nel corso della mia prima stagione a Parigi, Boulez tornò a dirigere diverse volte. Devo dire che fu una delle cose più meravigliose che si possano immaginare avere sul podio Boulez – che non solo diresse quando era invitato a farlo, ma spesso con grande cortesia si offrì anche quando c'erano cancellazioni all'ultimo minuto. Fu un vero lusso anche quello di poterci scambiare le idee sulla musica, soprattutto a proposito del ruolo della musica contemporanea. Per me la sua presenza fu fonte di piacere e di gioia, oltre che un grande sostegno artistico. E di conseguenza, quando andai a Chicago come direttore musicale, fu lui il primo che chiamai come direttore ospite, e il rapporto fra Boulez e i musicisti dell'orchestra fu così felice e fecondo che gli domandai se non volesse diventare il primo direttore ospite. E il resto è storia.

Sono nato in Argentina ma la mia famiglia si trasferì in Israele quando avevo dieci anni; lì ho vissuto i miei anni formativi. Per me, a quel tempo, la musica

contemporanea era la musica di Bartók, che era morto sette anni prima che andassimo a vivere in Israele, e di Stravinskij, che era ancora vivo e che successivamente avrei avuto modo di incontrare di persona. Conoscevo anche i compositori sovietici, soprattutto quelli che avevano scritto per pianoforte, Prokof'ev e Šostakovič, e i compositori minori, Kabalevskij e Khačaturjan. Ma i compositori più importanti erano Bartók, Stravinskij, Šostakovič e Prokof'ev. Nel mio primo concerto a New York eseguii il *Primo Concerto* di Prokof'ev e anche, per la prima volta fuori dell'Unione Sovietica, la sua *Nona Sonata*, poco dopo la sua morte, all'inizio del 1955. Ma in qualche modo non ero del tutto soddisfatto. E anche se non conoscevo ancora il *Primo Concerto* per pianoforte di Bartók, suonai la *Suite* op. 14 e altri brani per pianoforte. E di Stravinskij, naturalmente, la *Sonata.* Avevo studiato direzione d'orchestra a Salisburgo, con Igor Markevitch, che a quel tempo era forse il maggiore sostenitore de *La sagra della primavera*.

Tuttavia, quando arrivò Boulez e preparammo ed eseguimmo il *Kammerkonzert* di Berg, entrai per la prima volta in contatto con la Seconda Scuola di Vienna, colmando una delle lacune più gravi della mia formazione. Era straordinario vedere qualcuno come Boulez che capiva profondamente la gamma delle possibilità armoniche del primo Schönberg, e poi il distacco da essa, e lo sviluppo del sistema dodecafonico. Fu molto importante per me incontrare qualcuno che arrivava alla musica senza partire dalla base armonica, come avevo fatto io, qualcuno che vedeva la musica dal punto di vista della struttura delle frasi e della forma dei brani.

In ogni caso, come direttore d'orchestra, Boulez non solo rese la musica della Seconda Scuola di Vienna più accessibile al pubblico, ma la mise regolarmente nel repertorio delle orchestre. Aveva la capacità di rendere quella musica molto più trasparente di quanto il pubblico fosse abituato a sentirla, evidenziando i diversi aspetti della struttura musicale e le sue finezze – aprendo la strada che avrebbe portato molti musicisti ad avvicinarsi a questa musica con un livello di comprensione che sarebbe stato impossibile raggiungere senza la particolarità dei dettagli. Se si volesse spiegare qual è stato il contributo principale di Boulez come direttore, bisognerebbe indicare la sua capacità di rendere udibile ogni singola nota persino nel caso delle partiture più complesse. Tutte le linee musicali sono intelligibili e ciò ha permesso ai successori di dare letture interpretative personali.

Successivamente arrivai al Boulez compositore. Il primo brano che studiai fu *Le Marteau sans maître*. E la prima opera di Boulez che diressi fu un brano da *Pli selon pli,* se non vado errato, che comprendeva una parte cantata; Boulez ne scrisse anche una versione orchestrale senza voce, così che potei portare il pezzo in una tournée in Unione Sovietica. Poi, con l'Orchestre de Paris, diressi *Rituel* e altre sue opere. Successivamente gli commissionai *Notations*, che avrebbe dovuto comporsi di dodici pezzi per orchestra. I primi quattro pezzi furono consegnati nel 1979, e li eseguimmo in prima assoluta nel 1980. Ho avuto la fortuna di dirigere quelle quattro *Notations* con molte orchestre, e in maniera molto costante, nel corso di questi venticinque anni. Ho visto questi pezzi diventare parte del mio repertorio, e anche parte del repertorio consueto delle orchestre. Il che sembrerebbe dimostrare uno dei punti di convergenza più importanti fra noi circa la musica contemporanea, ovvero che il problema di questa musica è che non viene eseguita con sufficiente frequenza. E di conseguenza è

impossibile acquisire la necessaria familiarità – innanzitutto da parte dell'orchestra. Se si suona un pezzo nuovo una volta sola, se lo si studia molto bene ma poi non lo si suona più, l'orchestra non può raggiungere la preparazione necessaria per suonarlo con sufficiente libertà. E naturalmente, per il pubblico vale la stessa cosa. Mi sembra sia stato Nietzsche a dire che alla fine ci piace solo quello che conosciamo già, o che ci ricorda qualcosa che abbiamo già conosciuto. Ed è verissimo, ovviamente; in altre parole, la familiarità non deve generare necessariamente solo noia.

Ho visto cosa è successo con *Notations*, dato che l'opera è entrata a far parte del repertorio consueto dell'Orchestre de Paris e della Staatskapelle di Berlino, che in precedenza non aveva mai eseguito questo tipo di musica. Io stesso ho diretto *Notations* diverse volte con i Berliner, e a Chicago, naturalmente, e adesso è entrata normalmente in repertorio.

Le composizioni di Boulez riescono sempre a darti il massimo delle possibilità rispetto al materiale utilizzato. In altre parole, se può scegliere fra una scrittura molto semplice e una scrittura più complessa ma più ricca di colore, più interessante, allora sceglierà ovviamente la seconda. Lui non appartiene alla scuola di coloro che credono che l'ultimo tocco che un compositore deve dare alla sua musica è quello che porta l'opera alla sua massima semplicità. Credo che Boulez non ci pensi nemmeno; per lui questa ricerca di semplicità è cosa di nessunissimo interesse. Quello che più gli sta a cuore è come rendere il più interessante possibile i materiali musicali, e se questo significa renderli più complessi, non importa. Certamente Boulez possiede, oltretutto, il più immaginoso senso dell'orchestrazione, così che persino coloro che non hanno dimestichezza con l'idioma musicale sono colpiti da pezzi come *Notations* per la moltitudine dei colori orchestrali. L'idea che l'orchestrazione debba essere ricca di colore è parte integrante del suo pensiero musicale. Sono sicuro che lui immagina il materiale in modo astratto, come una successione di note, ma subito dopo, sospetto – questa però è una pura illazione da parte mia – che lui conferisca alla materia sonora qualche forma di colore orchestrale. Ma non è qualcosa che si aggiunge, come la panna montata su una torta. È un ingrediente della torta.

Per comprendere la ben nota ribellione di Boulez nei confronti dell'educazione ricevuta e in generale nei confronti della cultura musicale francese, è importante tener presente che quest'ultima, per quello che riguarda il repertorio, è una sequenza di eventi totalmente illogica. Se si pensa che *La sagra della primavera* a Parigi veniva eseguita prima del *Concerto* in re minore per pianoforte di Brahms, ci si rende conto subito che c'è qualcosa di profondamente sbagliato, *ha sagra della primavera* fu eseguita in prima assoluta a Parigi nel 1913; il *Concerto* di Brahms venne suonato a Parigi per la prima volta nel 1936, da Artur Schnabel. Così, quando si dice che Boulez criticava la vita musicale francese bisogna ammettere che ne aveva tutte le ragioni. C'erano sviluppi musicali importanti del tutto scomparsi in Francia, dove per giunta dominava un'idea molto sciovinistica rispetto alla musica francese, indipendentemente dalla sua qualità. Boulez è stato sempre un internazionalista, con la capacità di vedere i singoli contributi nazionali come elementi capaci di favorire lo sviluppo nell'arte e nella scienza musicale.

La profonda consapevolezza di tutto ciò ha permesso a Boulez di portare avanti, nel corso della sua vita, grandi battaglie, coronate dal successo. Conosceva a fondo la

musica del passato, e non considerava la musica contemporanea come una rottura, bensì come l'inevitabile seguito. Questo ha rappresentato anche un nuovo modo di pensare, perché per i tradizionalisti il mondo della musica tonale in sostanza era arrivato al termine con il *Tristano*; dopo di che c'era stata una rottura completa e poi l'inizio di qualcosa di nuovo – l'atonalità. Boulez, lungi dall'adeguarsi a questo orientamento, scoprì, al posto della rottura, il collegamento. Ed è per questo che la sua difesa di Mahler, per esempio, va considerata sotto questa luce come un'evoluzione. In altre parole, Boulez era un rivoluzionario dell'evoluzione, e non per il puro e semplice amore della rivoluzione. Credo che questa sia la caratteristica più straordinaria di Boulez – lui non sosteneva che il passato fosse morto, ma al contrario doveva dare vita a qualcosa di diverso.

Boulez è stato anche uno dei primi musicisti a comprendere la musica francese della prima parte del ventesimo secolo, Debussy e Ravel in particolare – ma soprattutto Debussy, devo dire – come qualcosa di più che il semplice colore. È profondità, articolazione. Boulez trovò la vera ricchezza dell'idioma di Debussy in diversi modi. Alcuni compositori hanno la fortuna di ispirare una storia di esecuzioni da prospettive interpretative diverse. Debussy, a tutt'oggi, ha avuto pochi estimatori; all'inizio, il più convinto sostenitore della musica per pianoforte scritta da Debussy fu Walter Gieseking, che l'interpretava magnificamente, ma in maniera completamente unilaterale. Nella sua esecuzione, tutto è etereo, tutto è una sfumatura di colore. E poi improvvisamente arriva Boulez, con il suo ferreo senso della struttura. Non solo ci ha dato meravigliose esecuzioni della musica di Debussy, ma ci ha anche indicato con chiarezza una via per avvicinarci alla comprensione della profondità di questa musica.

Ricordo che Boulez assistette a un concerto dell'*Ottava* di Bruckner che dirigevo a Parigi, che alla fine mi disse: «Oh, questa musica è così semplicistica». Replicai: «Ma il movimento lento dovrebbe interessarti, i ritmi vanno due contro tre». «Oh», ribatté lui, «lo ha fatto già Wagner molto prima e molto meglio, nel Secondo atto del *Tristano*». E con questa frase inflisse il colpo di grazia a Bruckner. Ma devo ammettere che dieci anni dopo, più o meno, Boulez ha dimostrato tutta la sua grandezza e intelligenza assimilando un'infinità di cose che prima forse non aveva capito. E questa per noi è una lezione meravigliosa, perché spesso ci sono persone che hanno idee e cause molto chiare per le quali combattere, e ci si aggrappano, sono irremovibili. Questo è molto coraggioso e lodevole, davvero. Ma c'è un livello ancora più alto, ed è quello che Boulez rappresenta per me. Lui sa che determinate decisioni o opinioni cui arriva sono legate a una certa epoca, a un certo periodo. Negli anni Settanta insomma era necessario che Boulez *non* capisse la bellezza di Bruckner, perché in quel momento stava combattendo per delle cause che erano per lui molto più importanti, e non aveva torto.

Ed era necessario che dedicasse a quelle cause non solo il suo tempo, ma anche la sua concentrazione, benché musicalmente appartenessero a un pianeta del tutto diverso da quello di Bruckner. Poi, appena superata quella fase, poté aprirsi alle bellezze di questo nuovo tipo di musica. Benché Boulez sia un uomo all'apparenza pieno di contraddizioni e paradossi, in realtà non lo è affatto. Non c'è niente di contraddittorio nelle sue opinioni o nelle sue azioni, è vero piuttosto che ha un senso

preciso della chiarezza di pensiero di cui ha bisogno in un determinato momento, passato il quale è pronto a esaminare i suoi pensieri in un momento e in un contesto diversi, e questa è una qualità veramente rara.

Ricordo di Edward Said

25 settembre 2003

Forse la prima cosa di cui ci si ricorda a proposito di Edward Said è l'ampiezza dei suoi interessi. Egli non solo si sentiva a proprio agio con la musica, la letteratura, la filosofia o l'interpretazione della politica, ma era anche una di quelle rare persone in grado di cogliere i collegamenti e i paralleli fra le diverse discipline, perché possedeva un'eccezionale capacità di comprensione dello spirito e dell'essere umano, e si rendeva conto che i paralleli e i paradossi non sono contraddizioni.

Edward Said non vedeva la musica solo come una combinazione di suoni, ma comprendeva il fatto che ogni capolavoro musicale è, ed è sempre stato, anche una concezione del mondo. La difficoltà risiede nell'inesprimibilità verbale di tale concezione – perché se fosse possibile esprimerla in parole, la musica non sarebbe più necessaria. Tuttavia Said capì che l'inesprimibilità non equivale a un'assenza di significato.

La sua intelligenza curiosissima, è chiaro, gli dava il privilegio di intuire il subconscio degli individui, dei creatori. A ciò si aggiunga un coraggio spontaneo e naturale nell'espressione del proprio pensiero, ed ecco spiegate l'ammirazione, l'invidia e l'ostilità che tanti nutrivano nei suoi confronti.

Molti israeliani ed ebrei mal sopportavano le critiche che Said rivolgeva non solo al governo israeliano attuale, ma a una certa mentalità, che riconosceva nei pensieri e nelle azioni di Israele – vale a dire l'incapacità di comprendere che la Guerra d'indipendenza d'Israele del 1948, che portò la parte ebraica della popolazione all'acquisizione di una nuova identità, per la popolazione non-ebraica della Palestina fu non solo una sconfitta militare, ma una catastrofe. Said quindi era assai critico verso l'incapacità dei leader israeliani di compiere i gesti simbolici necessari che devono precedere qualunque soluzione politica. Gli arabi, d'altro lato, non erano né sono ancora oggi pronti ad accettare l'apprezzamento che Said manifestava per la storia ebraica, e si limitano a ripetere di non avere colpa per le sofferenze subite dal popolo ebraico.

Era una sua caratteristica la capacità di vedere non solo i diversi aspetti di ogni pensiero o processo, ma anche le loro conseguenze ineluttabili – oltre alla combinazione della dimensione umana, psicologica e storica che, secondo il caso, costituisce la "preistoria" di tali pensieri e processi. Era una di quelle rare persone permanentemente consapevoli del fatto che l'informazione è solo il primissimo passo verso la comprensione dei fenomeni. E cercava sempre quello che c'era "oltre" una determinata idea, il "non-visibile" dall'occhio, il "non-udibile" dall'orecchio.

Fu una combinazione di tutte queste qualità messe insieme che lo spinse a fondare insieme a me l'East-Western Divan, un forum che offre ai giovani musicisti israeliani

e arabi la possibilità di imparare insieme la musica in tutte le sue ramificazioni.

I palestinesi hanno perso con Edward Said uno dei più eloquenti difensori delle loro aspirazioni. Gli israeliani hanno perso un avversario – ma equo e umano. Io ho perso un'anima gemella.

I Have a Dream

ottobre 1999

Solo ventiquattr'ore. Per cambiare il mondo bisogna rispettare questo lasso di tempo. Nel mio sogno, sono il primo ministro di Israele. Con la bacchetta dirigo una nuova, meravigliosa sinfonia – il Trattato che celebra la coesistenza armoniosa di Israele e Palestina. In questa opera realizzerò ciò che è stato impossibile fino a ora – uguali diritti per questi due popoli del Medio Oriente. Il tema dell'ouverture è Gerusalemme capitale comune. Questa Città Santa dovrebbe diventare da subito la casa condivisa da cristiani, musulmani ed ebrei. Per me, Gerusalemme è una città dove risuona ancora una storia più lontana di quella delle antiche civiltà di Roma e Atene.

È giovedì mattina, sono le otto in punto. Il cielo è radioso, l'aria dolce. È una piacevole giornata d'autunno che emana un'aria di storia in fieri. Il filosofo Baruch Spinoza bussa alla mia porta, abito davanti al Muro del pianto. Benché sia morto da trecento anni, ho scelto Spinoza come mio consigliere. Mi ha portato il mio piatto preferito: l'hummus. Oltre a una spremuta di arancia e del caffè forte.

Appena finiamo di rifocillarci, squilla il telefono. È il mio amico Edward Said. Nella vita reale Said insegna letteratura alla Columbia University, ma nel mio sogno è stato scelto dai palestinesi come firmatario del Trattato di pace. «Ehi», gli dico, «ma dove sei? Oggi vogliamo fare la pace, e tu sei in ritardo?» Finalmente spunta fuori Edward e tutti e tre sappiamo che non c'è più modo di fare dietrofront. Innanzitutto, decidiamo che il Trattato di Pace verrà promulgato il 15 maggio: perché in questo giorno, cinquantuno anni fa, i nostri due popoli entrarono in guerra. Per gli ebrei fu la Guerra d'indipendenza, per i palestinesi la *Nakbah*, la catastrofe. Da domani, questo anniversario di guerra diventerà il Giorno della Pace.

Ci saranno tre condizioni da soddisfare, o il Trattato non varrà nemmeno la carta su cui è scritto. Primo, entrambe le nazioni sono obbligate a lavorare insieme. La cooperazione sarà così stretta che si mescoleranno non solo il nostro futuro economico, ma anche quello culturale e scientifico. Questo garantirà a Palestina e Israele di essere uniti come una famiglia. Ciò implica anche il principio di solidarietà. Per esempio, cosa bisogna fare con il denaro che le banche europee sottrassero agli ebrei durante il fascismo? Il mio sogno è che, in mancanza di sopravvissuti ai quali restituire il denaro, Israele dovrebbe spendere quei milioni a favore dei profughi palestinesi.

Secondo, sono favorevole ad armare entrambe le nazioni. Israele deve restare vigile nei confronti del mondo arabo – e altrettanto deve poter fare la Palestina (almeno per la propria tranquillità). Questo sarà molto difficile farlo accettare agli ebrei ortodossi. Nel mio Trattato proporrò di scegliere la separazione fra Chiesa e

Stato – separazione esistente in tutto il resto del mondo occidentale. Tuttavia sono pronto a fare qualsiasi cosa per i religiosi e per lo studio della religione. Dopo tutto, l'ebraismo è quasi una scienza, e il Talmud è molto più che un semplice testo che ci piace declamare. Ma cosa potrò fare con lo spettro dei gruppi religiosi radicali...?

Terzo, il Trattato approverà la creazione di un nuovo servizio segreto nazionale, che comprenderà esercito e polizia. Si potrebbe chiamarlo ministero della Pace, che ne dite? A dirigerlo sarà un magistrato, non un militare. Egli garantirà una trasparenza e una linea di condotta che sarebbero destinate a breve vita se al comando ci fossero i falchi delle forze armate. Nel mio sogno, in questo modo si aprirebbe per molti un nuovo orizzonte, un periodo di grande vivacità con un trionfo di emozioni. Chiunque attenti alla pace sarà condannato a trascorrere cinque anni in una specie di gulag. Lo stesso in cui verrebbero inviati anche i palestinesi. Questo tipo di espiazione garantirà il ravvedimento. Impareranno a rispettare la pace!

Mentre finiamo di elaborare questi tre pilastri del Trattato, cominciano ad arrivare gli ospiti. Intellettuali israeliani e palestinesi, musicisti, scrittori e filosofi. Le loro opinioni sono la pietra di paragone della pace. Il fumo di sigaro ristagna nell'aria. Si accende un grande dibattito. Tutt'a un tratto bussano alla porta. Nella sala scende il silenzio, e, come un sol uomo, tutti i presenti girano la testa verso la porta. È arrivato David Ben Gurion insieme con Gamal Abdul Nasser. Nel mio sogno, si sono alleati per contrastare il mio Trattato. Rivolgono il loro disprezzo contro Said e me, agitano l'indice in aria, salmodiando parole come "tradimento di Israele" e "tradimento del nazionalismo arabo".

Senza scompormi, spiego loro che è giunto il momento di abbandonare il controllo esercitato su un milione e mezzo di palestinesi. Abbiamo il dovere di voltare pagina. E un dovere imperativo non solo per ragioni morali, ma per il futuro stesso dell'ebraismo. Se lo Stato di Israele non impara ad abbracciare la pace e ad aprire le frontiere, rischia di diventare un ghetto.

E vitale che la mia gente capisca che un simile passo non significa fare un favore ai palestinesi, al contrario è l'unica chance che noi ebrei abbiamo di evolverci. A coloro che si logorano con la guerra non resterà la forza per un futuro di pace. Ben Gurion e Nasser sono colpiti dal mio ragionamento.

Per rafforzare il concetto, racconto una storiella ebraica che illustra le lotte intestine del mio popolo. Cinque ebrei si incontrano per decidere quale sia la cosa più importante per la razza umana. Mosè si gratta la testa e dice: «La capacità di pensare». Gesù si appoggia la mano sul cuore e ribatte: «La compassione». Marx si sfrega la pancia e dichiara: «Mangiare». Freud si dà una strizzatina al cavallo dei pantaloni e mormora: «Il sesso». Einstein si tocca le ginocchia e annuncia: «Tutto è relativo». Ecco, la storiella spiega perché noi ebrei siamo così spesso consumati dal dubbio.

La giornata si conclude con una celebrazione. È ora di cena. Il banchetto è opulento: pietanze kosher e prelibatezze arabe. C'è Albert Einstein; è un po' giù di corda perché è convinto che i campi gravitazionali fra i due gruppi distruggeranno i miei piani. Einstein è seduto accanto a Spinoza, il quale sta spiegando come l'affidarsi a un'unica opinione possa fiaccare totalmente la forza intellettuale. C'è anche il drammaturgo Heiner Müller, chiaro. Fuma un lungo, pregiatissimo sigaro, e

fa affermazioni di questo tenore: «Shakespeare usa Amleto come un alter ego per cambiare il mondo». Il cancelliere tedesco Gerhard Schröder è tollerato perché ha portato in regalo una scatola di Cohiba. Ludwig van Beethoven siede a capotavola, con la testa china, appunta delle note: sta creando un magnifico inno per i due nuovi stati. Richard von Weizsäecker, bello come sempre, grande uomo di stato e grande amico di Israele, disserta sulle somiglianze fra Berlino e Gerusalemme. Mi sto chiedendo se non sia il caso di nominarlo primo sindaco della nuova capitale, Gerusalemme, quando dalla porta fa capolino Martin Luther King e si mette a strillare: «Stai sognando? Sei Barenboim, vero?». Mi prende per le spalle, mi accarezza i capelli e dice: «Non so se ridere o piangere, tu sei vivo e io sono morto».

Questo è veramente un sogno? Nella realtà il mio sogno in piccolo l'ho già realizzato. Quest'estate ho fondato un'orchestra in cui giovani musicisti ebrei e palestinesi suonano insieme, come se lo avessero sempre fatto. Cerchiamo di sconfiggere l'inimicizia attraverso la musica. È intollerabile pensare che, entrando nel nuovo millennio, il Medio Oriente resterà quello che è stato durante questo secolo – una polveriera, una terra di odio, dove i popoli cercano la supremazia nazionale. Nel mio sogno bastano ventiquattr'ore per realizzare la pace. La politica forse chiede tempi più lunghi, ma non infiniti.

Discorso alla Knesset in occasione del conferimento del Wolf Prize

Gerusalemme, maggio 2004

Vorrei esprimere la mia profonda gratitudine alla Wolf Foundation per il grande onore che mi viene concesso oggi. Questo riconoscimento non solo mi onora, ma costituirà per me la fonte d'ispirazione per una più intensa attività creativa.

Era il 1952, quattro anni dopo la Dichiarazione d'indipendenza di Israele, quando, ragazzo di dieci anni, arrivai in Israele dall'Argentina, insieme ai miei genitori.

La Dichiarazione d'indipendenza costituì uno stimolo a credere negli ideali che ci trasformarono da ebrei in israeliani. Questo documento straordinario sanciva certi impegni: «Lo Stato di Israele si dedicherà allo sviluppo di questo paese per il bene di tutti i suoi cittadini; sarà fondato sui princìpi di libertà, giustizia e pace, e sarà guidato dalla visione dei profeti di Israele; garantirà pieni e uguali diritti, sociali e politici, a tutti i suoi cittadini, indipendentemente dalle differenze di religione, di razza o di sesso; tutelerà la libertà di religione, di coscienza, di lingua, di istruzione e di cultura».

I Padri fondatori dello Stato di Israele firmando la Dichiarazione impegnarono se stessi e noi tutti «a perseguire la pace e le buone relazioni con tutti gli stati e i popoli vicini».

Oggi con profondo rammarico mi domando: Possiamo ignorare il fatto che, a dispetto di tutte le nostre conquiste, c'è un divario intollerabile fra ciò che la Dichiarazione d'indipendenza prometteva e ciò che è stato realizzato, fra l'idea di Israele e la sua realtà?

L'occupazione e il dominio su di un altro popolo come si conciliano con la Dichiarazione d'indipendenza? Che senso ha l'indipendenza di un popolo a spese dei diritti fondamentali di un altro?

Il popolo ebraico, la cui storia è un repertorio di sofferenze prolungate e persecuzioni incessanti, come può mostrarsi indifferente ai diritti e alle sofferenze di un popolo vicino?

Lo Stato di Israele può permettersi il sogno irrealistico di una conclusione ideologica del conflitto, anziché perseguire una conclusione pragmatica, umanitaria, ispirata a criteri di giustizia sociale?

Ritengo che nonostante tutte le difficoltà, oggettive e soggettive, il futuro di Israele e la sua posizione nel consesso delle nazioni illuminate dipenderanno dalla nostra capacità di realizzare la promessa fatta dai Padri fondatori nella Dichiarazione d'indipendenza.

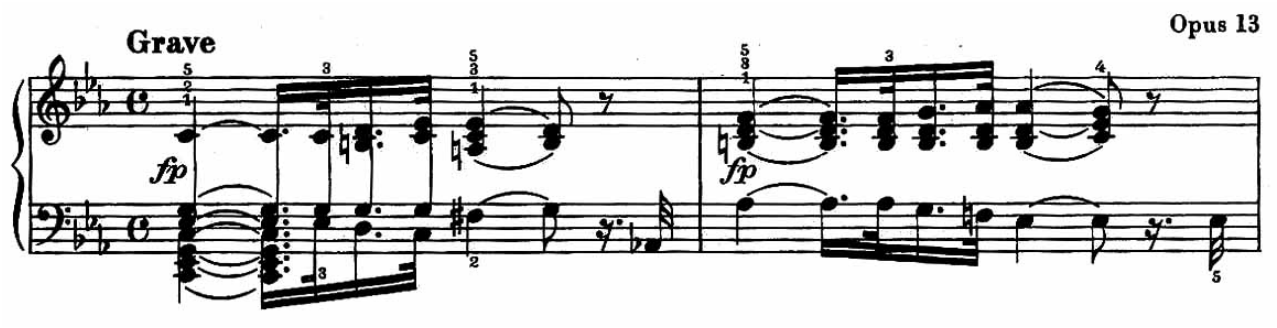
Sono sempre stato convinto che non esiste la possibilità di una soluzione militare del conflitto fra ebrei e arabi, nemmeno sul piano morale o strategico, ma siccome è

inevitabile che prima o poi si arrivi a una soluzione, io mi domando: Perché aspettare? Così ho fondato, insieme al mio compianto amico Edward Said, un *workshop* per giovani musicisti ebrei e arabi, provenienti da tutti i paesi del Medio Oriente.

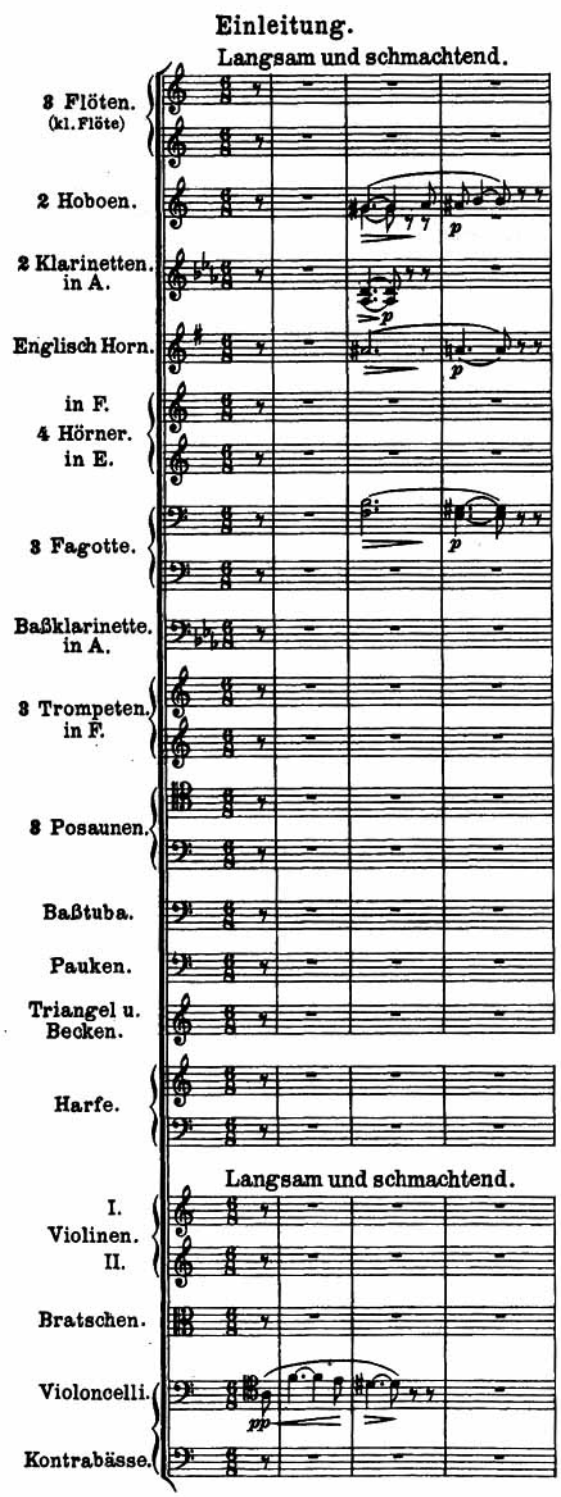
Benché la musica, in quanto arte, non possa scendere a compromessi sui propri princìpi, mentre la politica, al contrario, è l'arte del compromesso, quando la politica trascende i limiti dell'esistente e si eleva fino alla sfera più alta, quella del possibile, allora su quel terreno può incontrarsi con la musica. La musica è l'arte dell'immaginario per eccellenza, è un'arte scevra di tutti i limiti imposti dalle parole, un'arte che tocca le profondità dell'esistenza umana, un'arte fatta di suoni che travalicano tutte le frontiere. La musica in quanto tale può elevare i sentimenti e l'immaginazione di israeliani e palestinesi verso nuove, impensabili sfere.

Per questa ragione, ho deciso di destinare l'ammontare del premio alla realizzazione di progetti a favore dell'educazione musicale in Israele e a Ramallah. Grazie.

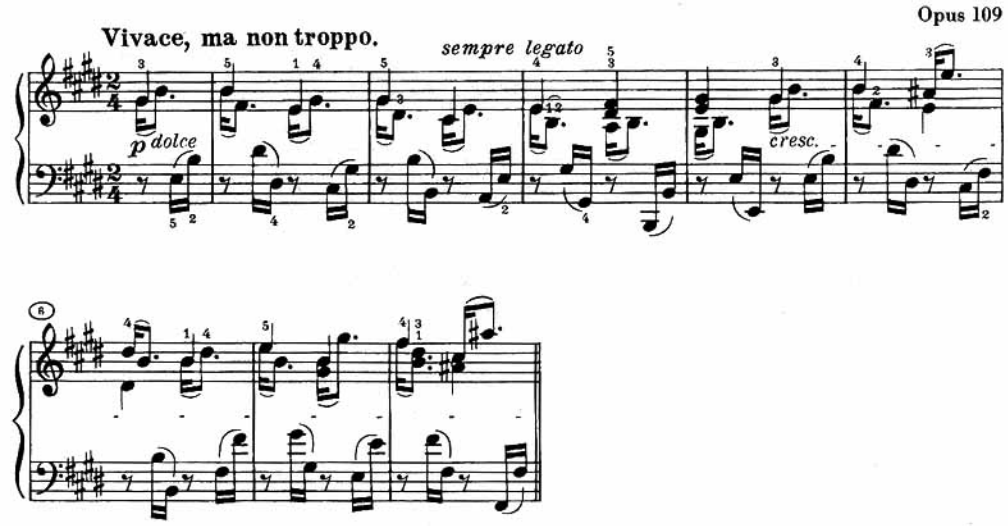
Esempi



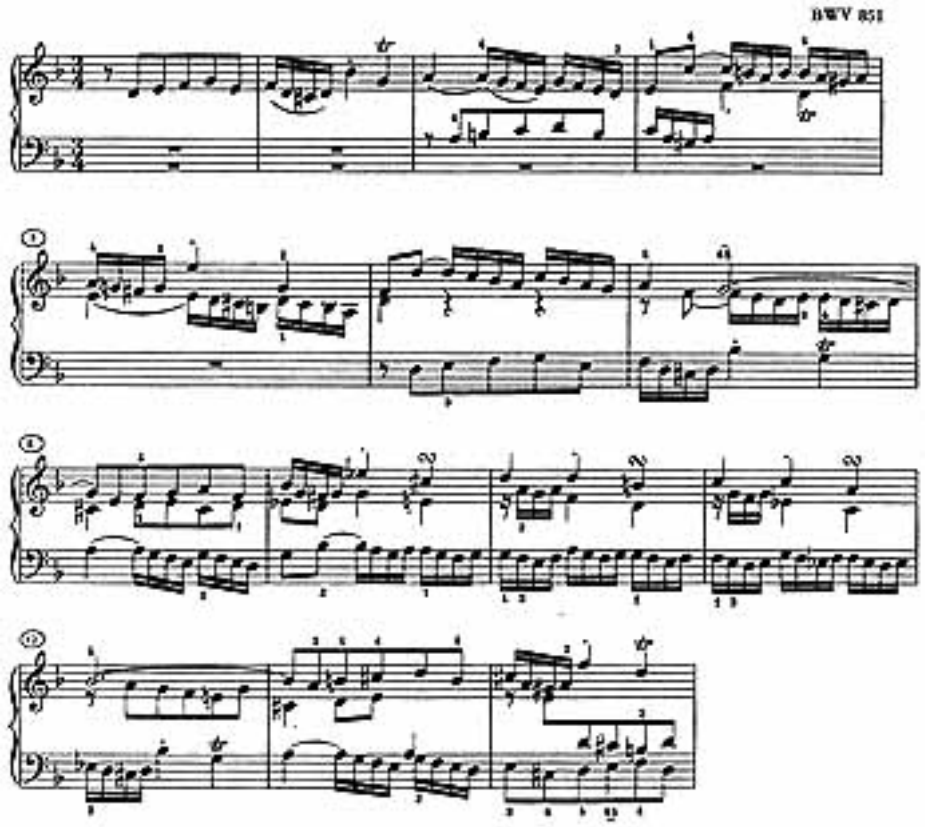
Esempio 1 – Ludwig van Beethoven, *Sonata* op. 13 *"Patetica"*,
1° movimento *Grave*, batt. 1-2.



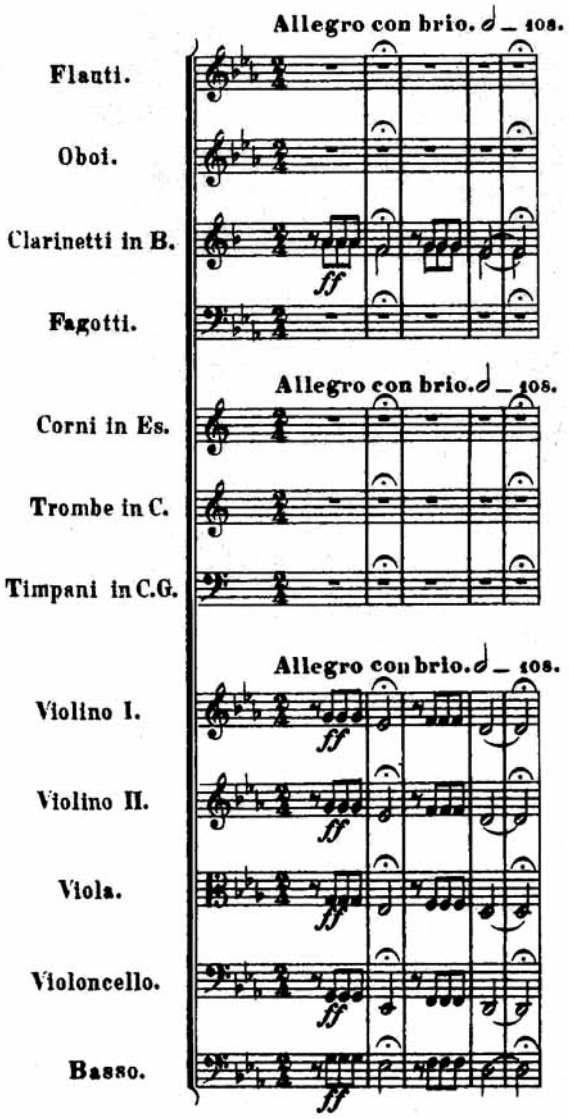
Esempio 2 – Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, Preludio, batt. 1-3.



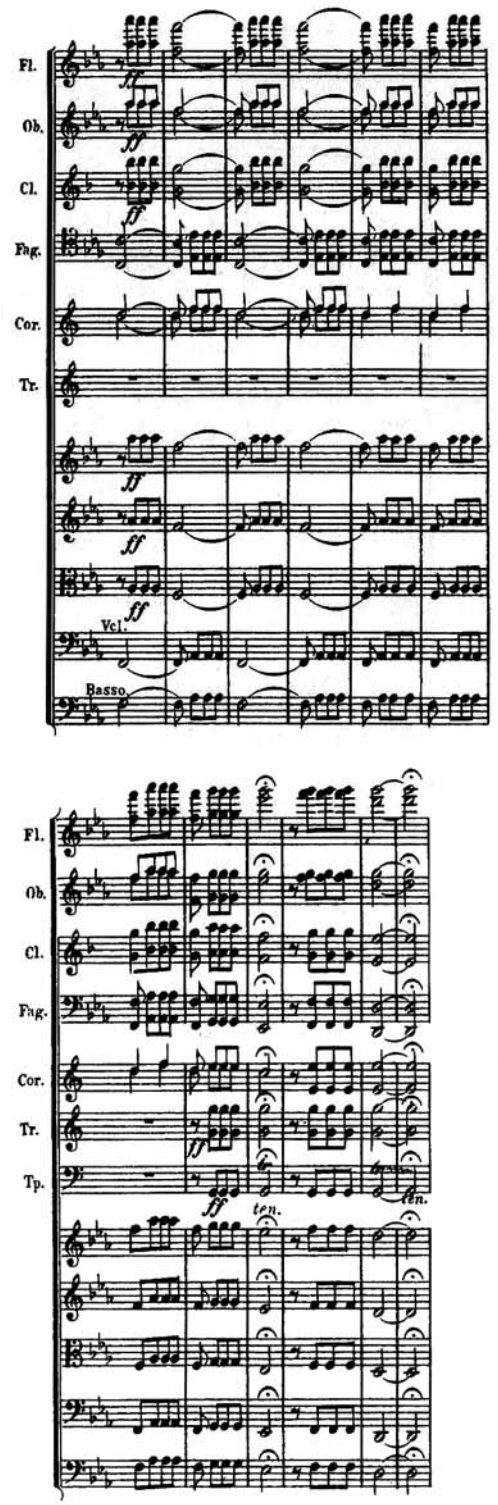
Esempio 3 – Ludwig van Beethoven, *Sonata* op. 109,
1° movimento *Vivace, ma non troppo*, batt. 1-8.



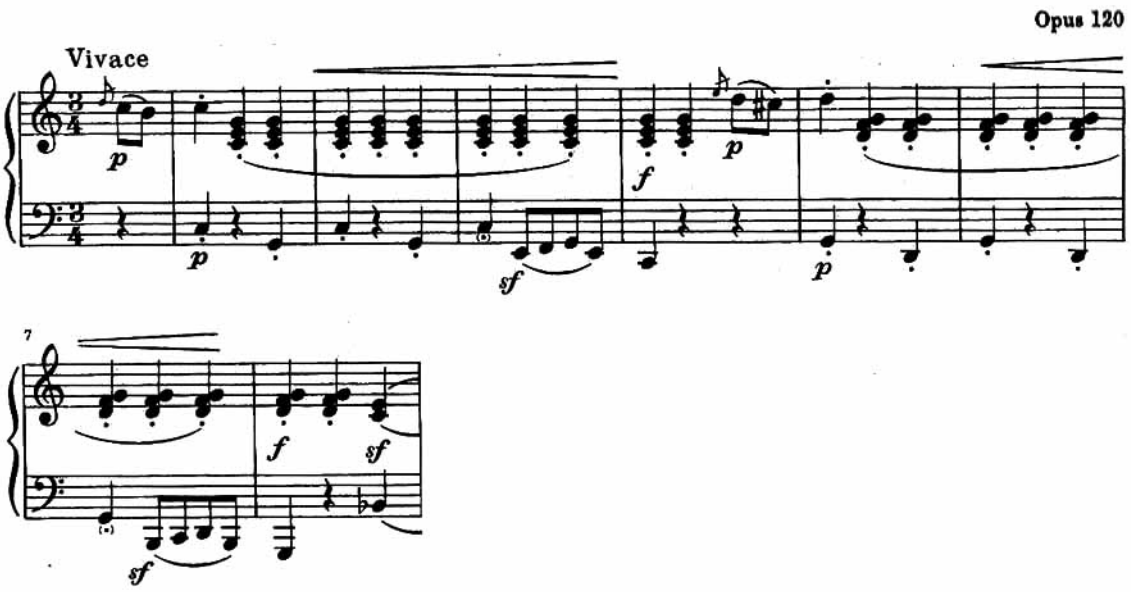
Esempio 4 – Johann Sebastian Bach, *Il clavicembalo ben temperato*, Libro I, *Fuga VI* in re minore BWV851, batt. 1-14.



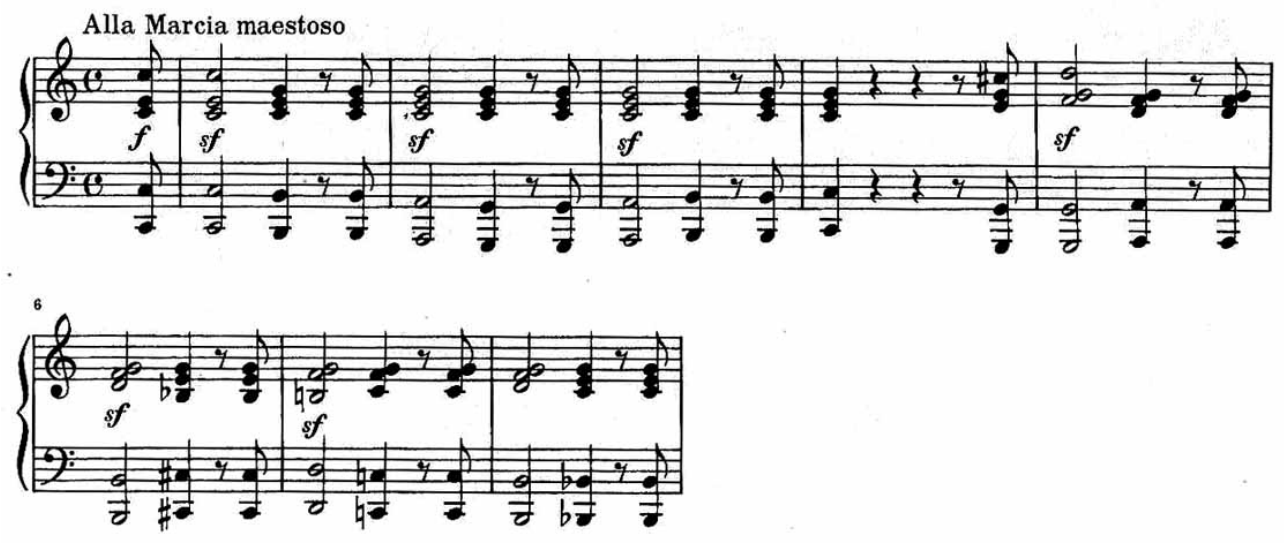
Esempio 5 – Ludwig van Beethoven, *Sinfonia n. 5* op. 67,
1° movimento *Allegro con brio*, batt. 1-5.



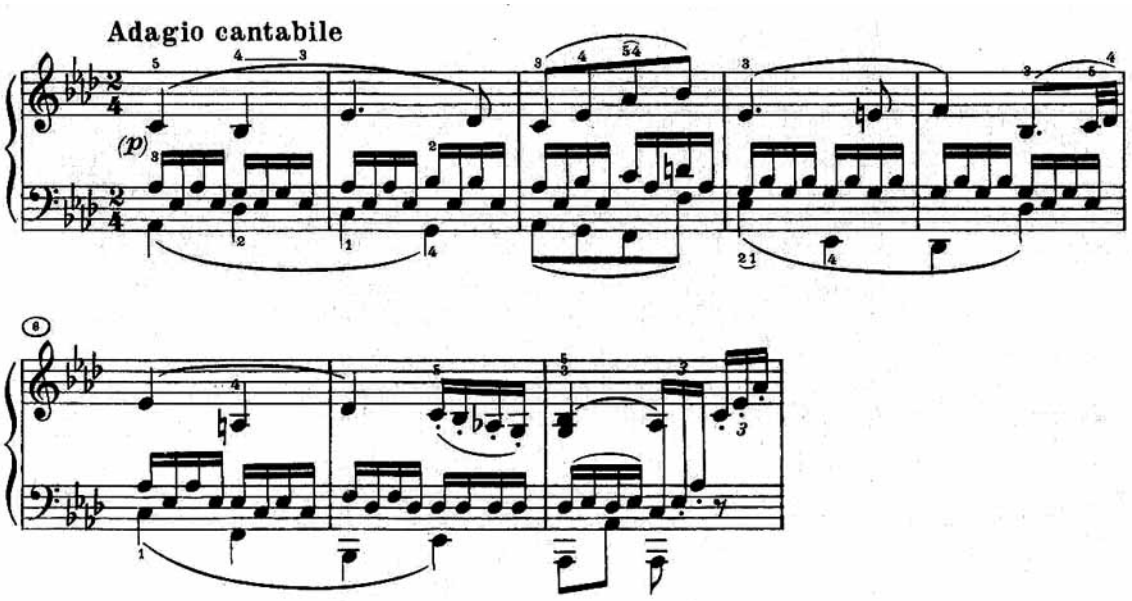
Esempio 5a – Ludwig van Beethoven, *Sinfonia n. 5* op. 67,
1° movimento *Allegro con brio*, batt. 240-252.



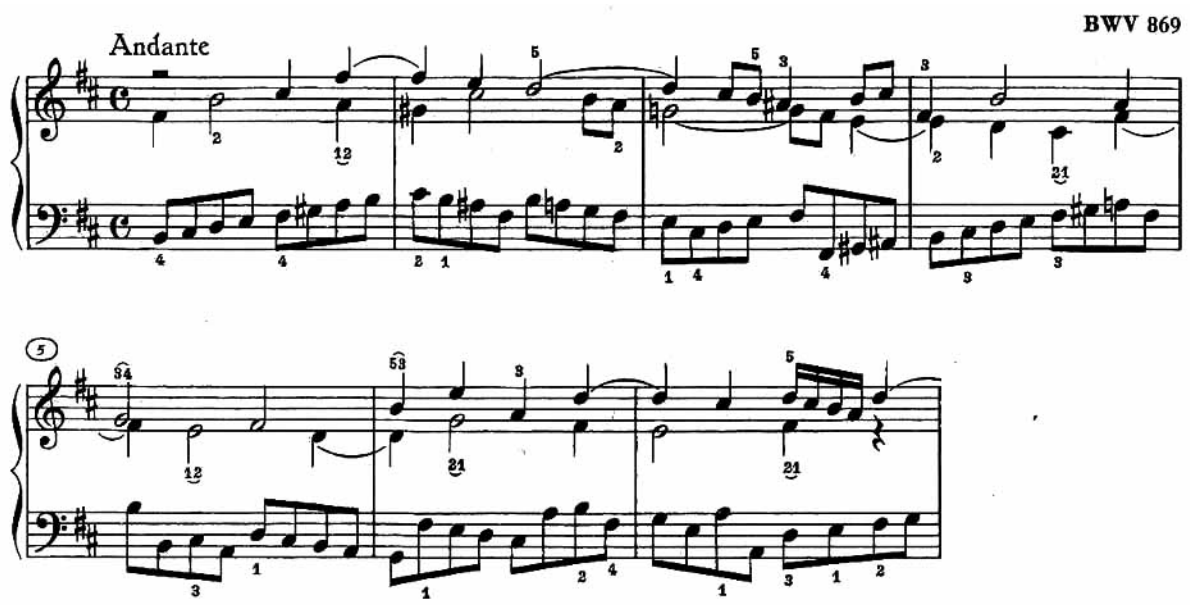
Esempio 6 – Ludwig van Beethoven,
Variazioni Diabelli per pianoforte op. 120, Tema, batt. 1-8.



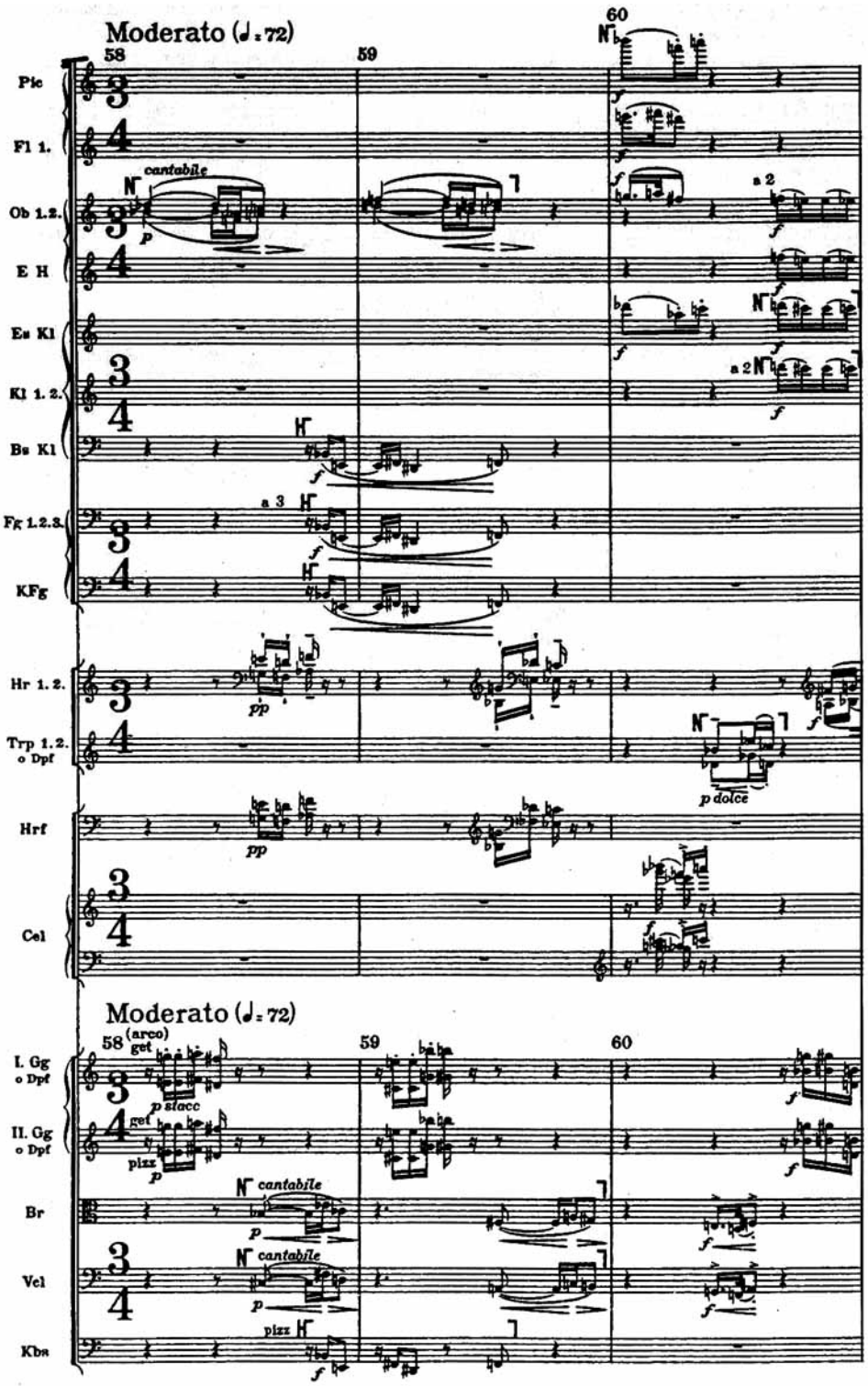
Esempio 7 – Ludwig van Beethoven,
Variazioni Diabelli per pianoforte op. 120, I Variazione, batt. 1-8.



Esempio 8 – Ludwig van Beethoven, *Sonata* op. 13 *"Patetica"*,
2° movimento *Adagio cantabile*, batt. 1-8.



Esempio 9 – Johann Sebastian Bach, *Il clavicembalo ben temperato*, Libro I, *Preludio XXIV* in si minore BWV869, batt. 1-7.



Esempio 10 – Arnold Schönberg,
Variazioni per orchestra op. 31, batt. 1-3.

70 DONNA ELVIRA (*forte a* / laut zu) DON GIOVANNI)

D.E. *Non spe-rar-lo, o scel-le-ra-to,* / Hoff das nicht, ver-ruch-ter Schur-ke, *ho per-du-ta la pruden-za;* / mei-ne Vorsicht ließ ich fah-ren;

D.G. *-car.* / euch.

Fl. Clar. +Cor. Va. Fag.

72

D.E. *le tue col-pe ed il mio sta-to* / dei-ne Schuld und mei-ne Lei-den *vo-glio a tut-ti pa-le-sar; vo-glio a* / sag ich of-fen je-dermann, sag ich

Fl. Clar. 8va b. Fag. 15a b.

74

DONNA ANNA (*a parte, guardando DON GIOVANNI*) (beiseite, DON GIOVANNI beobachtend)

D.A. *Que - - gli ac - cen - - ti* / Die - - se Tö - - ne,

D.E. *tut - ti pa - le - sar.* / of - fen je - der-mann. *Non spe-rar-lo, o scel-le-* / Hoff das nicht, ver-ruch-ter

DON OTT. (*a parte, guardando D. G.*) (beiseite, D. G. beobachtend)

D.O. *Que - - gli ac - cen - - ti* / Die - - se Tö - - ne,

DON GIOVANNI

D.G. *Zit-to, zit-to, che la gen-te* / Still doch, still, daß nicht die Leu-te

Fl. Clar. Viol.

p *fp*

D.A. *sì som - mes - - si, quel can-*
wie so lei - - se, die - ses

D.E. *- ra - to, ho per - du - ta la pru - den - za;*
Schur - ke, mei - ne Vor - sicht ließ ich fah - ren;

D.O. *sì som - mes - - si, quel can-*
wie so lei - - se, die - ses

D.G. *si ra - du - na a noi d'in - tor - no, sia - te un po - co più pru-*
sich noch hier um uns ver - sam - meln, seid doch nur ein we - nig

D.A. *cresc.* *f* *p*
- giar - - - - si di co - lo - re, son in-
Wech - - - - sel - spiel der Far - ben, das sind

D.E. *cresc.* *f* *p*
le tue col - pe ed il mio sta - to vo - glio a tut - - - ti pa - le -
dei - ne Schuld und mei - ne Lei - den sag ich of - - - fen je - der -

D.O. *cresc.* *f* *p*
- giar - - - - si di co - lo - re, son in-
Wech - - - - sel - spiel der Far - ben, das sind

D.G. *cresc.* *f*
- den - te, vi fa - re - te cri - ti - car;
klü - ger, denn sonst re - det man von euch,

Clar.
Fag. 8va b.

79

D.A. *f* *p*

-di - zi trop - po e - spres - si, che mi
zu be - red - te Zei - chen, ir - ren

D.E. *f*

- sar, ho per - du - ta la pru - den - za;
mann, mei - ne Vor - sicht ließ ich fah - ren;

D.O. *f* *p*

-di - zi trop - po e - spres - si, che mi
zu be - red - te Zei - chen, ir - ren

D.G. *p* *f*

sia - te un po - co più pru - den - te!
seid doch nur ein we - nig klü - ger!

Cor.
Viol.
Va. *f*
Vc. e B. Viol.

81

D.A.

fan de - ter - mi - nar, che mi
kann ich mich nicht mehr, ir - ren

D.E. *p*

non spe - rar - lo, ho per - du - ta la pru -
hof - fe das nicht, mei - ne Vor - sicht ließ ich

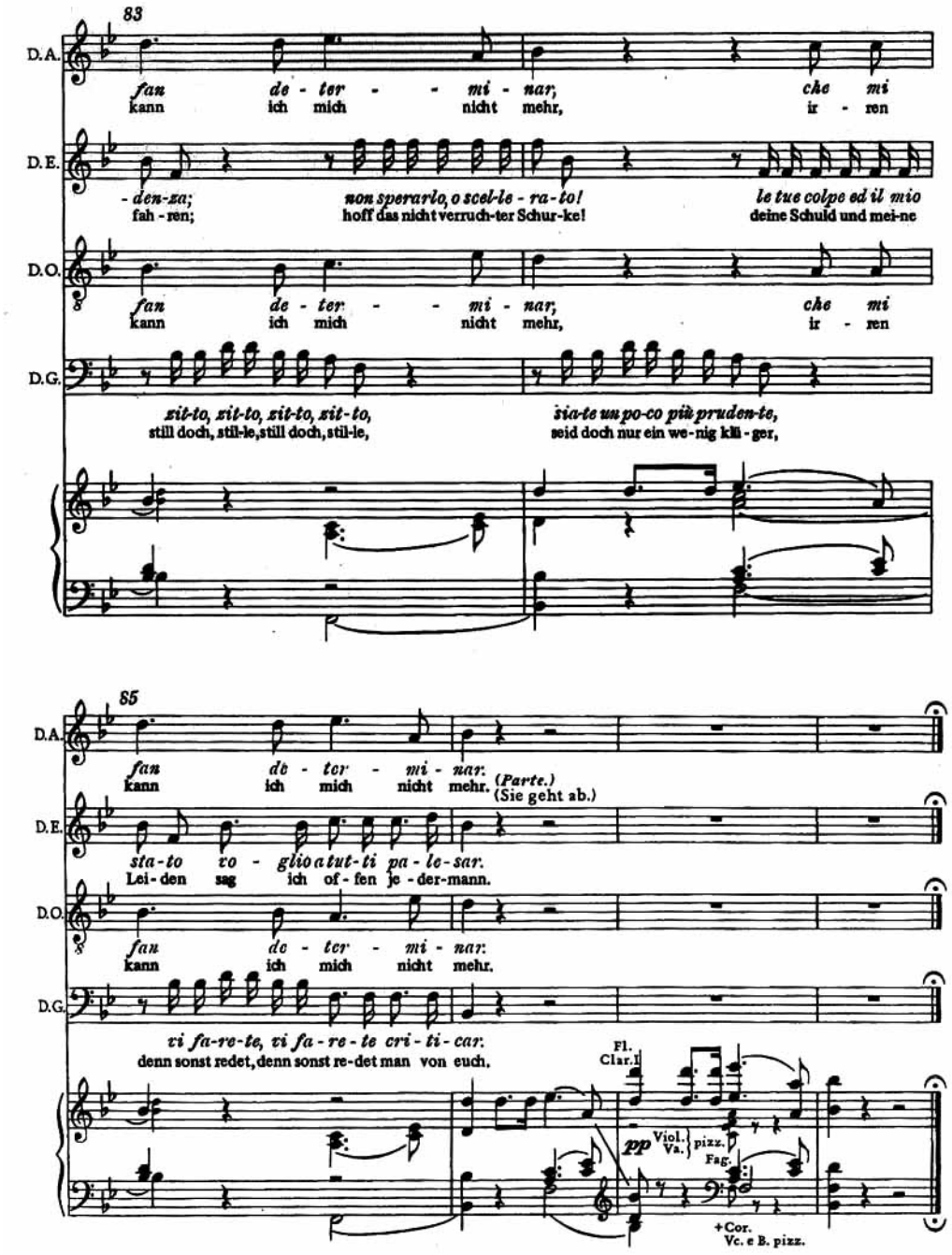
D.O.

fan de - ter - mi - nar, che mi
kann ich mich nicht mehr, ir - ren

D.G. *p*

Zit - to, zit - to, si ra - du - na a noi la gen - te,
Still doch stil - le, da ver - sam - meln sich die Leu - te,

Archi *p*
Clar.
Fag. 8va b.



Esempio 11 – Wolfgang Amadeus Mozart,
Don Giovanni, Atto I, Scena XII, batt. 70-88.